CRONICA ŞI VIAŢA ŞTIINŢIFICĂ

Expoziţia *Mabel Dodge Luhan & Company. American Moderns and the West*, The Albuquerque Museum of Art and History, Albuquerque, New Mexico, 29 oct. 2016–22 ian. 2017

La Muzeul de Artă şi Istorie din Albuquerque, statul New Mexico, am vizitat expoziţia *Mabel Dodge Luhan & Company. American Moderns and the West.* Această foarte complexă manifestare, organizată iniţial de Harwood Museum of Art din Taos – unde a fost deschisă între 22 mai şi 11 septembrie 2016, fiind apoi itinerantă – are ca motiv central figura unei femei de lume, animatoare şi promotoare a artelor la început de secol XX, a cărei activitate a avut un impact extraordinar în dezvoltarea culturală din zona sud-vestică a Statelor Unite, ţinut prin excelenţă rural şi agricol ce încă purta aura Vestului Sălbatic bântuit de indieni războinici, de tâlhari, jucători profesionişti de cărţi, contrabandişti de alcool contrafăcut şi văcari beţivi, gata oricând să-şi folosească revolverul de la şold. Din Albuquerque, expoziţia a fost mutată la Burchfield Penney Art Center din Buffalo, statul New York, şi deschisă între 10 martie şi 28 mai 2017.

Cu acest prilej a fost dat publicităţii un catalog de 220 de pagini, bogat ilustrat şi conţinând studii semnate de organizatoarele expoziţiei şi editoarele volumului, dr. Lois Rudnick şi MaLin Wilson-Powell, la care s-a mai adaugat Carmella Padilla. În numărul din vara lui 2016 al revistei „El Palacio" (Vol. 121, No. 2) – ce este un vechi periodic cultural, fondat în 1913, publicat trimestrial de New Mexico Department of Cultural Affairs – a apărut un material semnat de Lois P. Rudnick, intitulat *A "Creator of Creators". How Mabel Dodge Luhan Catalyzed Southwest American Modernism* (p. 40–43).

Mabel s-a născut în 1879 într-o familie bogată din Buffalo, statul New York, fiică a Sarei şi a lui Charles Ganson, ambii descendenţi din părinţi bancheri foarte avuţi. Deşi a fost fiică unică, nu s-a bucurat de afecţiunea nici unuia dintre părinţi şi a tânjit după dragoste. A fost crescută cu guvernantă şi hrănită cu idealurile Epocii Aurite (The Gilded Age) a Americii, când protipendata, stăpână pe averi fabuloase, îşi permitea să lase afacerile pe seama angajaţilor de încredere spre a se dedica propriei instruiri, susţinerii artelor, călătoriilor în Europa şi constituirii unor importante colecţii de artă modernă ori clasică. Era epoca lui Andrew Carnagie, a lui Henry Clay Frick, Solomon R. Guggenheim şi a lui Robert Sterling Clark. De foarte tânără a luat contact cu mişcarea cultural-artistică la modă, a călătorit la Paris şi şi-a făcut mulţi prieteni din lumea boemă. La 16 ani, aflată în Oraşul Luminilor, a fost introdusă în anturajul poeţilor, dramaturgilor şi muzicienilor care constituiseră avangarda finelui de secol XIX. Revenită acasă se va căsători în taină, împotriva voinţei părinteşti, cu fiul unui armator cu care, mai întâi avea să fugă de acasă până ce mariajul să le fie recunoscut şi acceptat. Din păcate, căsătoria va fi de scurtă durată, soţul murind într-un accident de vânătoare şi lăsând-o văduvă la 23 de ani, cu un băieţel. Dar avea să se consoleze foarte curând printr-un alt mariaj, în 1904, cu foarte bogatul arhitect Edwin Dodge, cu care va pleca în Italia unde, până în 1912, va locui în apropierea Florenţei, într-o elegantă reşedinţă renascentistă, Villa Curonia, unde aveau oaspeţi din lumea colecţionarilor, artiştilor şi literaţilor, precum Gertrude Stein cu prietena sa Alice B. Toklas, actriţa Eleonora Duse, scriitorul André Gide şi pictorul Jacques-Emile Blanche – care i-a făcut un portret alături de odrasla ei. Obişnuia să se îmbrace în toalete inspirate de Renaştere şi să prezideze adunările ca o nouă Madame de Staël. Relaţiile dintre soţi se răcesc după ce Mabel are o relaţie furtunoasă cu şoferul familiei ce o duce la două tentative de sinucidere. Familia se întoarce în S.U.A. unde domnul Dodge o eliberează de orice obligaţii familiale şi-i amenajează un frumos apartament în Greenwich Village unde inaugurează un salon foarte căutat de intelighenţia metropolei cu care tânăra patroană şi mecena împărtăşea aceleaşi idealuri. Întâlnirile erau programate în fiecare miercuri seara când Mabel avea casă deschisă.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 7 (51), p. 213–274, Bucureşti, 2017



Fig. 1. Nicolai Fechin, Mabel Dodge Luhan, 1927, ulei pe pânză,
American Museum of Western Art – The Anschutz Collection, Denver.



Fig. 2. Ansel Adams, Un om din Taos, Tony Lujan, fotografie.



Fig. 3. John Marin, Peisaj din Taos, acuarelă, The Tia Collection, Santa Fe.



Fig. 4. Marsden Hartley, Un aranjament abstract al simbolurilor amerindiene, ulei pe pânză, Yale Collection of American Literature.



Fig. 5. Georgia O'Keeffe,
Cruce gri cu albastru, ulei pe pânză.



Fig. 6. Coperta cărții *Edge of Taos Desert* de Mabel Dodge Luhan
(Harcourt, Brace and Co, New York 1937).



Fig. 7. Fondatorii Societății Artiştilor din Taos, de la S. la D, în picioare: Ernest Blumenshein, E. I. Couse, Bert Phillips, Herbert Dunton; în genunchi: Oscar Berninghaus şi Joseph Henry Sharp, Couse Family Archives, Eiteljorg Museum, Indianapolis.



Fig. 8. Casa Mabel Dodge Luhan, Taos, foto A.S. Ionescu.



Fig. 9. Casa Mabel Dodge Luhan văzută dinspre curte, foto A. S. Ionescu.

S-a aflat în cercul fotografului Alfred Stieglitz şi a publicat articole în revista acestuia, „Camera Work”. A mai colaborat la două periodice de stânga, foarte radicale pentru acea vreme, foaia anarhistă „Mother Earth” şi „The Masses” unde unul dintre redactori – ce-i va deveni şi amant pentru o vreme – era poetul şi gazetarul John Reed ce avea să meargă în Rusia la izbucnirea revoluției bolşevice unde a strâns material pentru volumul *Zece zile care au zguduit lumea* (1919).



Fig. 10. Mormântul lui Mabel Dodge Luhan în Kit Carson Memorial State Park,
Taos, New Mexico, foto A. S. Ionescu.

Profitând de libertatea acordată de soț va duce o viață libertină împărțindu-şi pasiunile amoroase între bărbați şi femei deopotrivă, aşa cum avea să consemneze, cu dezarmantă sinceritate, în volumul *Intimate Memories*, publicat în 1933. În 1916 domnul Dodge va cere divorțul şi astfel, Mabel a scăpat de orice legătură legală împovărătoare. Sub îndrumarea antropologului Raymond Harrington va experimenta un narcotic folosit de amerindieni, provenit dintr-un cactus, *peyote*. A fost preocupată de psihanaliză şi i-a frecventat pe cei doi psihiatri importanți din America, Smith Ely Jelliffe şi A. A. Brill.

Recunoaşterea pentru preocupările sale în domeniul artelor şi patronajul unor creatori i-a venit odată cu numirea ca vice-preşedinte onorific al Asociației Pictorilor şi Sculptorilor Americani, ce pregătea deschiderea expoziției de artă modernă europeană din Sala Arsenalului din New York – celebra Armory Show din 1913. Ea a contribuit substanțial la acest eveniment artistic ce a deschis America spre plastica modernă, atât prin contactarea unor prieteni colecționari şi persuadarea lor să împrumute lucrări cât şi la aranjarea acestora în sală şi, deloc neglijabil, la acordarea unor substanțiale ajutoare băneşti. În numărul din martie 1913 al revistei „Arts & Decoration" a publicat un articol intitulat *Speculații sau post-impresionism în proză* (Speculations, or Post-Impressionism in Prose) în care vorbea despre această expoziție şi despre prietena ei, Gertrude Stein, în calitate de literată şi colecționară. Chiar în mijlocul primei pagini a articolului era reprodusă lucrarea lui Brâncuşi, *M-me Pogany*.

O nouă călătorie în Europa, în compania lui John Reed, o va aduce, prin intermediul Gertrudei Stein, în anturajul colorat şi boem al lui Pablo Picasso. O perioadă va locui cu iubitul el la Villa Curonia unde îl va avea invitat pe pianistul Arthur Rubinstein. Dar relația de cuplu nu rezistă căci Reed se simțea prea izolat şi se plictisea fără adunările publice şi mişcarea sindicalistă care îl captivau. Decid sa revină în America, iar el

va pleca în Mexicul răvăşit de revoluţie, unde se alătură trupelor lui Pancho Villa spre a culege informaţii pentru reportajele ce le va scrie la întoarcere.

Spre a scăpa de atmosfera tensionată de izbucnirea Marelui Război, Mabel se mută în localitatea Croton-on-Hudson, în nordul statului New York, unde e înconjurată de vegetaţie şi de prieteni vechi, pictorii Marsden Hartley, Robert Edmond Jones şi un plastician rus, Maurice Sterne, pe care şi-l va alege ca nou iubit – deşi Reed se alătură acestei colonii artistice *sui generis* şi va fi repartizat în mansardă pentru a-şi finisa reportajele. Triunghiul amoros va dura o vreme până când Mabel se va decide să se mărite cu Sterne. Dar, la câteva luni după cununie şi-a trimis soţul la Taos, în New Mexico, unde aflase că sunt peisaje mirifice şi o cultură tradiţională de mare forţă ce i-ar fi putut oferi pictorului subiecte noi şi i-ar fi împrospătat imaginaţia. Sterne a fost entuziasmat şi i-a scris soţiei că acolo e locul ideal pentru ea spre a-i salva pe indieni şi a le face cunoscută cultura milenară în restul lumii. După scurt timp ea i se alătură. Dar, la fel de rapid, se îndrăgosteşte de un indian Pueblo, Antonio Lujan. Şi el simte atracţie pentru doamna din elită şi începe să-i facă curte în felul său: îşi instalase un cort în faţa locuinţei alesei inimii sale şi, în fiecare noapte, bătea tamtamul spre a o chema la el. Maurice Sterne a voit să-l alunge pe amorezul cu pielea roşie şi a cumpărat o puşcă pe care, însă, nu a avut tăria să o utilizeze. Mabel a dat curs avansurilor indianului şi s-a descotorosit uşor de gelosul soţ rus pe care, totuşi, l-a subvenţionat tot restul vieţii după ce au divorţat. Tony Lujan i-a devenit noul iubit apoi s-au căsătorit, în 1923. La sugestia sa cumpără un teren pe care construieşte o casă cu 18 camere şi o incintă în care mai ridică 5 clădiri în care îşi găzduia prietenii, pentru că aveau adesea oaspeţi de seamă din lumea cultural-artistică: literaţii Willa Cather, Aldous Huxley, D.H. Lawrence, plasticienii Marsden Hartley, John Marin, Agnes Pelton, Georgia O'Keeffe, dirijorul Leopold Stokowski, compozitorul mexican Carlos Chávez, balerina Martha Graham, fotografii Edward Weston, Paul Strand şi Ansel Adams – cel din urmă îi va face un admirabil portret proaspătului soţ, intitulat *Un om din Taos, Tony Lujan* (Fig. 2). Descoperind frumuseţile zonei, Adams se va apropia de indieni, va fi admis la ceremonialurile lor şi va lua imagini memorabile, precum *Dansul vulturului, San Ildefonso*, prezentată în expoziţie.

Pentru a nu da probleme de pronunţie prietenilor de limbă engleză, Mabel schimbă conotaţia numelui ce-l primise prin căsătorie: din Lujan în Luhan. Prin acest ultim mariaj, ea a dorit să creeze o legătură între albii de cultură europeană şi nativii din New Mexico. Relaţia a produs oarece uimire şi presa a speculat-o: în periodicul „The Ogden Standard Examiner" din 1923 a apărut un articol cu titlu de senzaţie *De ce s-a măritat regina boemei cu un şef indian* (Why Bohemia's Queen Married an Indian Chief). A încercat ea însăşi să se asimileze prin port şi coafură: şi-a tăiat părul scurt şi şi-a cultivat bretonul după stilul „paj", a adoptat straiele colorate ale localnicilor şi bijuteriile de argint cu turcoaze. A colecţionat ceramică şi carpete ţesute din păr de capră executate de femeile indiene.

A susţinut talentele locale: pe o nepoată a soţului, Merina Lujan o încurajează să se dedice artei şi-i acoperă cheltuielile de studiu la Santa Fe Indian School. Când va deveni plasticiană, aceasta va semna Pop Chalee, iar lucrările ei vor urma stilul tradiţional amerindian de compunere şi reprezentare plată, bidimensională, a personajelor (*My Wild Horses*). Mabel s-a interesat şi de arta populaţiei mexicane din zonă, a colecţionat icoane şi sculpturi în lemn din mănăstirile (missions) spaniole ridicate în secolele XVII–XVIII şi a încurajat schimburile culturale entice. Marsden Hartley, ce asimilase fovismul, expresionismul şi orfismul european, şi-a transpus sintaxa plastică în compoziţii cu un puternic accent decorativ (*Portretul unui ofiţer german, Crucea de Fier, Abstracţie berlineză*). Experienţa din New Mexico l-a marcat profund pe artist: în pânza *Un aranjament abstract al simbolurilor amerindiene* (*An Abstract Arrangement of American Indian Symbols*) (Fig. 4) a alăturat un tepee (cort conic indian) alb, cu o tablă de şah în partea de jos şi câteva simboluri preluate de la petroglifele triburilor din vechime sau de la pictura cu nisip practicată de vracii Navajo (valul, curcubeul, şoimul), ce a fost folosită chiar pentru afişul expoziţiei. El a fost inpirat şi de naivitatea sculpturilor bisericeşti ce le văzuse în Taos şi de aici a rezultat o compoziţie cu Maica Domnului în faţa căreia bigoţii localnici depuseseră un pepene verde drept ofrandă (*Blessing the Melon: Indians Bring the Harvest to Christian Mary for Her Blessing*). Aceeaşi inspiraţie religioasă a făcut-o pe Georgia O'Keeffe să picteze o monumentală cruce cenuşie care se decupează pe un cer siniliu (*Grey Cross with Blue*) (Fig. 5). Un alt invitat al lui Mabel a fost pictorul cubist Andrew Dasburg care, confruntat cu lumina specială din New Mexico şi cu formele rectangulare ale locuinţelor din chirpici, a găsit consonanţe cu stilul ce-l practica şi a semnat peisajul plin de sugestivitate *Taos Houses (New Mexico Village).* Prin intermediul romancierului D. H. Lawrence şi al soţiei acestuia, Frieda, Mabel a cunoscut-o pe pictoriţa britanică Dorothy Brett ce venise să-şi viziteze prietenii în 1924. Ea s-a autoportretizat alături de amicele ei, Mabel şi Frieda cu ţigareta în colţul gurii în vreme ce, pe uşa deschisă, se vedea Lawrence, cu părul şi barba sa roşie, stând sprijinit de un arbore cu carnetul de note pe genunchi. În 1922, Mabel reuşise performanţa de a-l momi în Taos pe literatul ce produsese scandal cu scrierile sale considerate licenţioase şi impudice, precum controversatul *Fii*

şi amanţi (1913) şi, mai ales, viitorul roman *Amantul lui Lady Chatterley* (1928). Relaţia dintre ei, însă, nu a evoluat prea bine şi scriitorul a părăsit casa Luhan, „Los Gallos" (Fig. 8–9), şi s-a mutat la o fermă din San Cristobal, la nord de Taos apoi, în 1924, la Kiowa Ranch, pe Muntele Lobo – loc pe care tot Mabel i l-a oferit – unde a încercat să-şi creeze propria colonie artistică. Fără a reuşi, a părăsit New Mexico în 1925. Totuşi, trecerea sa pe acolo a fost imortalizată de Mabel în scrierea *Lorenzo in Taos* (1932).

În 1915 – înaintea sosirii lui Mabel Dodge în localitate – un grup de plasticieni fondaseră o confrerie, Societatea Artiştilor din Taos (Taos Society of Artists) (Fig. 7). Aceştia erau Joseph Henry Sharp, Bert Phillips, Oscar Berninghaus, Ernest Blumenshein, Herbert Dunton şi E. I Couse – care a fost şi primul preşedinte al organizaţiei. Majoritatea acestor artişti erau adepţi fermi ai figurativului şi se dedicaseră, aproape exclusiv, tematicii western – indieni, cowboy, scene de luptă, ilustraţii pentru nuvele şi romane cu subiect din Wild West. Era evident că patroana moderniştilor, ce avea cu totul alte precepte estetice, nu se putea apropia de ei, chiar dacă pe Blumenshein, care aborda şi peisajul, l-a acceptat şi cultivat. Societatea s-a destrămat în 1927, când Mabel era deja spiritul protector şi inspirator al locului. În 1923 în Taos a mai apărut un artist, rusul Nicolai Fechin, îmbiat să se stabilească acolo de climatul blând şi uscat ce-i asigura stabilitatea şi eventual chiar vindecarea ftiziei de care suferea. El era un excelent portretist şi peisagist. În 1927 a semnat cel mai interesant şi reprezentativ portret al lui Mabel Dodge în care amestecă, cu eleganţă, cromatica specifică ţinutului cu alura autoritară şi stăpână pe sine a unei ţarine din vechime, bine înfiptă pe tronul ei şi împodobită cu bijuterii indiene, cu turcoaze (Fig. 1). Prin anii 40, Ernest Blumenshein a executat o compoziţie amplă, cu multe personaje, în care s-a prezentat alături de rude şi prieteni. Pânza *Noi şi vecinii din Taos* a fost prezentată publicului în expoziţia organizată, în 1948, la New Mexico Museum of Art. În prim plan se află artistul, soţia, fiica şi câinele lor, iar în plan secund, dar în axul lucrării, este impostat, în profil, D. H. Lawrence, înalt şi cu barba roşie, având în imediata apropiere, dar în spate, pe Mabel şi Tony Luhan în vreme ce nepoata lor, Pop Chalee, stă pe jos, în dreapta artistului autoportretizat. Lucrarea are, pe lângă valoare artistică şi una documentară fiindcă în cadrul ei au fost adunaţi toţi aceia care s-au remarcat şi s-au manifestat în mişcarea cultural-artistică din Taos.

Pe lângă portretele din diverse perioade şi de la diferite vârste ale promotoarei modernismului în sud-vestul american, în expoziţie au figurat lucrări semnate de majoritatea artiştilor menţionaţi – pictori, graficieni, fotografi – ca şi ceramică amerindiană din zonă, icoane, cruci şi sculpturi naive, în lemn, executate de artizani mexicani, precum şi revistele în care publicase Mabel sau volumele de amintiri ori de comentariu plastic pe care le-a semnat ea precum *Edge of Taus Desert* din 1937 (Fig. 6). În total, au fost prezentate 150 de opere de artă care proveneau din aproape 60 de muzee şi colecţii particulare.

În 1947, Mabel Dodge Luhan a dat la lumină volumul *Taos şi artiştii săi* (Taos and Its Artists) în care a prezentat întreaga pleiadă de plasticieni pe care îi atrăsese în New Mexico. Cartea era ilustrată cu 56 de reproduceri alb-negru după lucrările pe care le comenta. Deşi încurajase talentele locale, amerindieni şi mexicani, în lucrarea sa nu a vorbit de nici unul dintre ei, ci doar de plasticienii albi, de cultură europeană, pe care-i cunoscuse îndeaproape – pe unii chiar în intimitate – şi cărora le revelase frumuseţile regiunii.

Aşa cum o etichetase, atât de inspirat, Marsden Hartley într-o scrisoare din 1914 către Alfred Stieglitz, Mabel Dodge Luhan a fost o „creatoare de creatori"!

Personalitate puternică, inteligentă, informată şi cultivată, fermă în opinii şi în decizii, bogată şi independentă, generoasă şi prevenitoare cu oamenii de cultură, caldă şi înţelegătoare cu băştinaşii pe care-i promova în cultura albilor, adevărată suverană în Taos, ea a reprezentat un catalizator al mişcării artistice a timpului său, la fel cum a fost Regina Maria pentru Balcik. Fenomenul Taos a apărut şi s-a dezvoltat în aceeaşi perioadă în care, pe Coasta de Argint a Mării Negre, suverana României îşi construia palatul – casa de vis, Tenha Juvah (ce, în turceşte înseamnă Cuibul singuratic) – înconjurat de „grădina amintirilor" (*My souvenir garden*, cum o numea chiar ea, şi unde a aclimatizat soiuri de plante exotice din locurile pe care le vizitase ori care-i aminteau de ţinuturile natale) şi atrăgea o seamă de importanţi plasticieni care aveau să marcheze, prin operele lor, un moment specific din cultura vizuală naţională. Atât în Taos cât şi în Balcik s-au constituit importante colonii artistice al căror rezultat înobilează şi astăzi simezele muzeelor şi galeriilor.

Când Mabel Dodge Luhan a trecut la cele veşnice, pe 13 august 1962, a fost înmormântată în cimitirul fondatorilor acelei comunităţi, în apropierea lui Kit Carson, marele cercetaş, deschizător de piste şi pionier al Vestului. Nu putea să i se facă o cinste mai mare decât aceasta, să fie acceptată a-şi dormi somnul veşnic în compania descălecătorilor, a întemeietorilor, în Kit Carson Memorial State Park din chiar centrul oraşului Taos (Fig. 10). Pentru că şi ea a fost o întemeietoare de viaţă cultural-artistică pe care a patronat-o aproape jumătate de secol şi a întreţinut flacăra emulaţiei creatoare.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Portrete comice. Istoria în caricatură*, Muzeul Național Cotroceni, 27 iunie – 20 august 2017

Desenul umoristic a fost, totdeauna, o armă mortală, mai eficentă decât armamentul convențional, spre a-i combate pe monarhi, dictatori şi oameni politici. Cenzura a fost, dintotdeauna, foarte activă şi necruțătoare cu presa ilustrată satirică. Este cunoscută grija cu care Joseph Fouché, ministrul poliției lui Napoleon I, confisca şi distrugea planşele cu desene ofensatoare la adresa împăratului venite, clandestin, din Anglia. De aceea, acest gen de grafică nu s-a pututu dezvolta pe pământ francez în timpul domniei corsicanului, ci a apărut, timid, doar după abdicarea sa din 1814, dispărând în timpul celor 100 de zile pentru a redeveni activă după înfrângerea de la Waterloo şi luând proporții între deceniile patru şi şapte ale veacului al XIX-lea când s-au afirmat nume de marcă ale caricaturii precum Daumier, Gavarni, Grandville, Carjat, Bertall, Cham şi alții.

În ținuturile româneşti, caricatura şi-a făcut un debut destul de nesigur în presa locală înaintea Unirii Principatelor, în periodicele şi calendarele lui N. T. Orăşanu, sub penița neinspirată şi needucată a unor desenatori anonimi. Anonimatul era necesar a fi păstrat şi pentru a nu suferi din cauza urmăririi polițieneşti şi a proceselor de presă în care a fost târât, nu odată, veselul şi causticul redactor al lui „Nichipercea”. Epoca de aur a caricaturii româneşti a fost între 1890 şi 1916 când au apărut mai mule reviste de specialitate precum „Furnica”, „Veselia”, „Moş Teacă. Jurnal Țivil şi Cazon”, „Mojicul” unde au colaborat mulți plasticieni de valoare, unii dedicați aproape exclusiv genului satiric precum Ary Murnu, Nicolae Petrescu-Găină, Constantin Jiquidi, B'Arg, Dragoş, alții împletindu-l cu opera lor de şevalet, de largă respirație şi notorietate, precum Francisc Şirato, Nicolae Vermont, Nicolae Tonitza şi Iosif Iser.

Multă vreme caricatura a fost, pe nedrept, considerată un gen minor, nedemn a-i fi consacrat un studiu monografic extins. Ce-i drept, caricatura este expresia spumoasă sau amară a momentului şi are o scurtă existență deoarece face referiri la evenimente (politice, militare, sociale, culturale) şi personalități cu prezență temporară limitată. Acela care s-ar încumeta să purceadă a studia istoria caricaturii româneşti ar trebui să fie posesorul unui uriaş bagaj de cunoştințe din toate domeniile vieții, deoarece maeştrii caricaturii se puteau lega de un amănunt minuscul, aparent insignifiant, extras din discursul sau acțiunile unui senator, general sau şef de partid pe care să-l ironizeze în compoziția lor ce, pentru momentul când a fost publicată avea un înțeles şi putea produce ilaritate, dar acel moment odată trecut imaginea rămânea incomprehensibilă. Este iconic portretul regelui Carol I ce are scris pe frunte, cu roşu,1907, realizat de Iser spre a face referire la înăbuşirea răscoalei țărăneşti din acel an. La fel chipul elegant al lui Take Ionescu purtând țilindru cu panglica în culorile şi cu inconfundabilele dungi şi stele ale drapelului american, prin care Murnu făcea trimitere la simpatiile acestui ministru pentru marea democrație de peste ocean. Dar câte alte asemenea detalii vestimentare şi formale, de mimică şi gestică, mai pot fi astăzi înțelese, la distanță de un secol de la compunerea desenelor inspirate de realități stringente ale epocii?

Au existat, la noi, câteva încercări de sinteză privind caricatura cu temă politică în care era vizată, aşa cum se poate lesne observa chiar din titluri, finalitatea propagandistică a respectivelor lucrări ce trebuiau să înfiereze „cu mânie proletară regimul burghezo-moşieresc”. Este vorba despre volumul *Cronica ilustrată a unei lumi apuse* de Horia Liman, prezentare artistică de Eugen Taru şi consultanți ştiințifici Eugen Schileru, Amelia Pavel şi Mircea Popescu (Ed. Politică, Bucureşti, 1959) şi studiul Ameliei Pavel *Aspecte ale caricaturii politice româneşti în secolul al XIX-lea* (SCIA nr. 3–4/1955). Recent, un doctorand, Horia Vladimir Şerbănescu, a abordat tematica marțială în desenul umoristic publicând un studiu intitulat *Caricatura militară în presa umoristică românească de la Unire până la Războiul cel Mare (1859–1916)* (SCIA, „Artă plastică”, Serie nouă, tom 3/2013, p. 9–49).

Totuşi, caricaturiştii activi în ultimul pătrar al secolului XX şi primul al secolului XXI, s-au străduit să organizeze, cu oarecare periodicitate, saloane ale umorului în care să îşi expună opera. Dar, în aceste manifestări, arar mai apar portrete ale personalităților politice sau cultural-artistice, aşa cum se obişnuia altădată. Se pare că a dispărut abilitatea surprinderii printr-o linie modulată a trăsăturilor fizice şi a psihologiei modelului, în care maeştrii primei jumătăți a secolului XX se evidențiaseră creând adevărate capodopere. Este trist că presa actuală nu mai este interesată de ilustrația cu subiect satiric sau de portretul caricatural pe care să le găzduiască în paginile sale aşa cum se proceda în perioada interbelică şi chiar în anii cei mai grei ai comunismului învingător. Avem exemplul periodicului de după 1990, „Cațavencu”, devenit mai apoi „Academia Cațavencu” în care erau, mai degrabă, încurajate fotomontajele cu inserturi de dialoguri plasate în baloane deasupra capetelor personajelor decât desenele expresive şi spirituale.

La Muzeul Național Cotroceni a fost deschisă expoziția inspirat intitulată *Portrete comice. Istoria în caricatură* unde au fost adunate o suită de portrete şi compoziții cu temă politică sau culturală ce acopăr un interval de timp de un secol şi jumătate. Prezentarea debuta cu litografiile lui Honoré Daumier, părintele caricaturii politice moderne, pregătite pentru revista „Le Charivari”. După care se trecea la producțiile marilor caricaturişti români de la cumpăna veacului al XIX-lea şi al XX-lea deja amintiți, Murnu şi Petrescu-Găină, Jiquidi şi Iser, creatori de portrete-tip ale suveranilor şi oamenilor politici ai vremii. Astfel apar regii Carol I şi Ferdinand I – cel dintâi foarte sobru, încruntat şi milităros (Fig. 1), cel de-al doilea mai lejer, cu trabucul în gură şi mâinile în buzunare, Ion I.C. Brătianu, Al. Marghiloman (Fig. 2), Nicolae Filipescu, Mitiță Sturdza (Fig. 3), Al. Marghiloman, Emil Costinescu, generalul Gh. Manu, Take Ionescu, V. G. Morțun, Gh. Gr. Cantacuzino, P. P. Carp, Titu Maiorescu, Al. Bădărău, C. Argetoianu, Vintilă Brătianu, I.G. Duca (Fig. 4), Spiru Haret, Barbu Ştefănescu Delavrancea, V. A. Urechia (Fig. 5), N. Iorga, dr. C. I. Istrati, etc. La toți erau exagerate mustățile, bărbile sau barbişoanele, specificul îmbrăcăminții sau anumite elmente ce-i făceau inconfundabili precum ochiul constant înlăcrămat al lui Sturdza, chelia şi monoclul lui Carp, părul vâlvoi şi lavaliera învoaltă a lui Delavrancea, punga cu bani bine strânsă de mâna „Nababului” Cantacuzino cu favoriții săi stufoşi, ținuta de echitație a lui Marghiloman, alura napoleoniană şi bicornul generalului Manu, ochelarii rotunzi şi brațele pline de hrisoave ale lui V. A. Urechia, silueta filiformă, interminabilă, a lui Iorga.

Pe lângă portretele inconfundabile, caricaturiştii se încumetau a realize şi compoziții cu multe personaje spre a trata chestiuni stringente ale zilei, precum problema țărănească, animozitățile partinice din parlament, naturalizarea evreilor (Fig. 6), neutralitatea sau războiul în intervalul 1914–1918, etc.



Fig. 1. Constantin Jiquidi, Bucuresci-Parnas, Aller & Retour (Regele Carol I), 1895, Muzeul Național de Istorie a României.



Fig. 2. Ary Murnu, I.I.C. Brătianu, Regele Carol I şi Al. Marghiloman la consultaţie, Muzeul Naţional de Istorie a României.

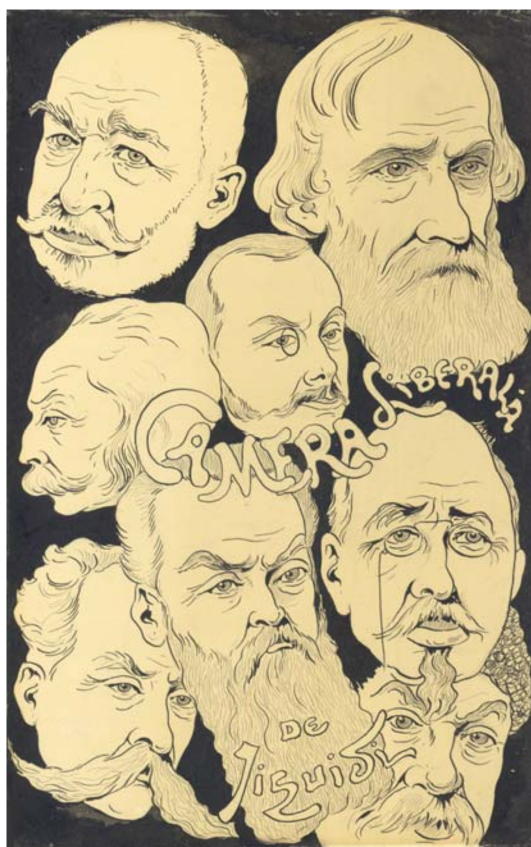


Fig. 3. Constantin Jiquidi, Camera liberală, Biblioteca Academiei Române.



Fig. 4. N.S. Petrescu-Găină, Constantin Argetoianu, Vintilă Brătianu şi I. G. Duca, Muzeul Naţional de Istorie a României.



Fig. 5. N. S. Petrescu-Găină, V.A. Urechia, Biblioteca Academiei Române.



Fig. 6. Ary Murnu, Cu ocazia mesajului, Biblioteca Academiei Române.

În perioada interbelică s-au manifestat alți desenatori satirici ale căror subiecte păreau a fi legate mai mult de viața culturală – cel puțin aceasta relevă selecția prezentă pe simeză: Octavian Goga de N. Tacorian, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu şi Iosif Iser de Iosif Ross, Alexandru Macedonski şi Al. Bogdan-Piteşti de I. Don, Ionel Teodoreanu de C. Nicol, Mihail Sorbul de Victor Ion Popa. Un sector interesant şi inedit l-au constituit caricaturile militare executate de vreun ofițer talentat ce a dorit să-şi distreze camarazii şi să-şi imortalizeze unitatea. Aşa sunt albumele *Reg. 4 Roşiori „Regina Maria" în caricatură*, *Reg. 3 Călărași „Gen. Praporgescu David" în caricatură* şi *Aviația râde*, toate provenind din patrimoniul Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I". Este păcat că nu s-a păstrat nici o informație despre autorii acestor mostre de umor cazon din anii 40, mult influențat în stilul graficii desenelor animate ale lui Walt Disney ce abia îşi făcuseră apariția pe ecrane.

Din expunere nu a lipsit nici mapa cu cele 16 litografii ale lui Aurel Jiquidi – fiul lui Constantin Jiquidi – şi el grafician şi caricaturist, în care au fost adunate scenele comice ale piesei lui I. L. Caragiale, *O noapte furtunoasă.*

Evitând, cu eleganță, tematica vulnerabilă a desenului politic, moralizator şi propagandistic al perioadei proletcultiste în care s-au specializat Eugen Taru, Gion Mihail, Cik Damadian, I. Ross, Nell Cobar, Jules Perahim, I. Cova şi I. Doru, organizatorii au preferat să se orienteze spre portretistica de caracter a lui Silvan Ionescu dedicată exclusive lumii literare postbelice de sub a cărui linie fină, vibrată, prindeau viață

Lucian Blaga (Fig. 7), Păstorel Teodoreanu, Fănuş Neagu, Ion Brad, Cezar Baltag, Alexandru Andrițoiu, Ion Lăncrănjan şi Valeriu Râpeanu (Fig. 8), toate provenind din patrimoniul Muzeului Național al Literaturii Române. Un portret al poetului Grigore Hagiu a fost schițat de confratele de geniu Nichita Stănescu. Nu ar strica să fie organizată cândva şi o expoziție cu desenele poeților pentru că este cunoscută propensiunea pentru grafică a lui Stănescu deja menționat, ca şi a lui Romulus Vulpescu şi Marin Sorescu. La fel, ar trebui reconsiderat criticul şi istoricul literar Şerban Cioculescu, mare amator de grafică şi bun caricaturist – mai ales când era vorba de propriile-i trăsături.

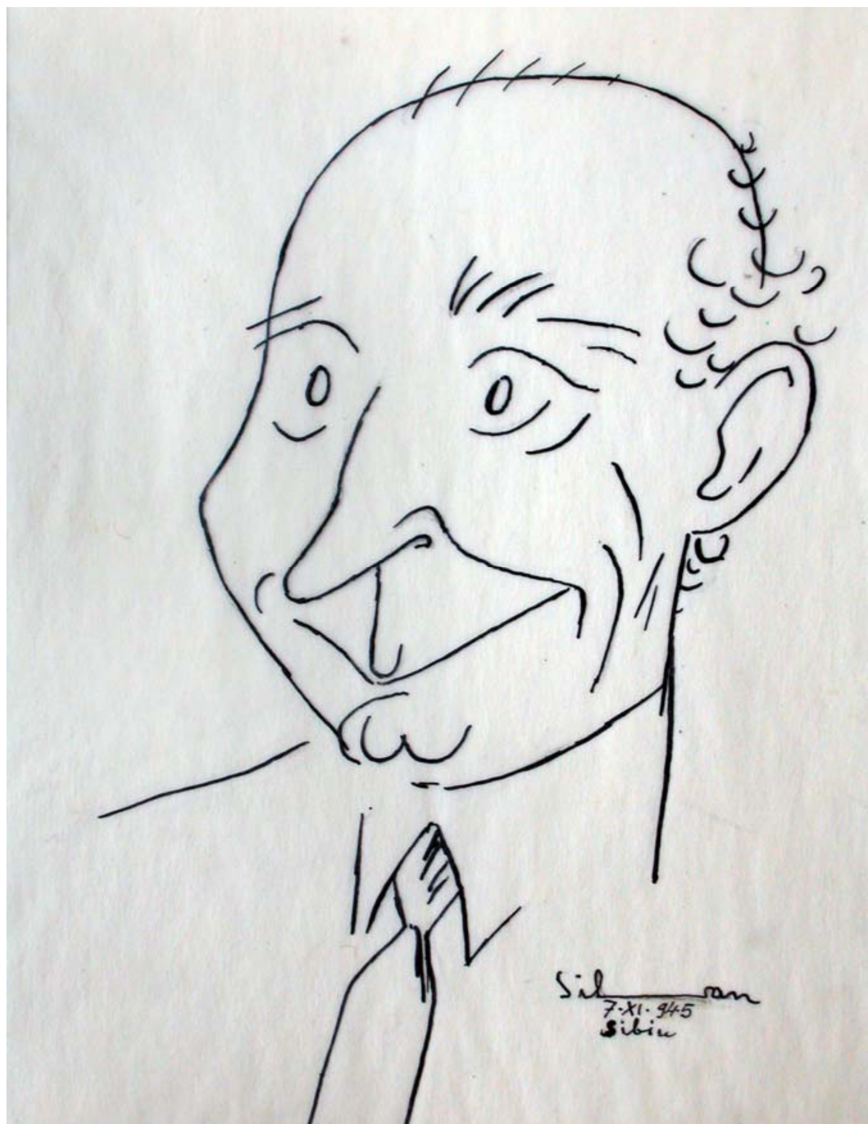


Fig. 7. Silvan Ionescu, Lucian Blaga, colecția autorului.

Manifestarea a fost însoțită şi de un frumos catalog de 68 de pagini, bogat ilustrat şi cu un text introductive semnat de dr. Mădălina Nițelea, care a fost inițiatoarea şi organizatoarea evenimentului.

Este necesar a fi făcute nişte adăugiri şi corecturi la legende, unele incomplete, altele eronate. Astfel, mai multe imagini, deşi sunt semnate, în legende nu sunt precizați autorii: Emil Costinescu (p. 15), Spiru Haret (p.16), Titu Maiorescu (p. 19), I. Lahovary (p. 22 jos), Delavrancea (p. 28), C. Dissescu (p. 31), C. Arion (p. 33), sunt de Petrescu-Găină; Take Ionescu (p.23 jos), N. Filipescu (p. 24), N. Fleva (p. 26), Gh. Manu (p. 34 jos), sunt de Murnu; G. Gr. Cantacuzino (p. 21 sus), I. Lahovary (p. 22 sus), Take Ionescu (p. 23 sus), Al. Bădărău (p. 32 sus), M. Vlădescu (p. 33), General Manu (p. 34 sus) sunt de Iser; Gabriel Marinescu (p. 40) este de M. Tacorian; C. Argetoianu (p. 41) este de Dragoş. La p. 57, Silvan îl reprezentase pe Păstorel Teodoreanu şi nu pe N. D. Cocea, aşa cum apare în catalog; la fel, la p. 55, desenul lui V. I. Popa

nu-l reprezintă pe Nae Ionescu, ci pe dramaturgul Mihail Sorbul – a se vedea, pentru comparaţie, o variantă a aceluiaşi chip în valoroasa lucrare documentară *Victor Ion Popa. Artistul şi criticul plastic. Album şi varia,* îngrijită de Cătălin-Andrei Teodoru (Ed. Sfera, Bârlad, 2015), p. 351.



Fig. 8. Silvan Ionescu, Valeriu Râpeanu, colecţia autorului.

Expoziţia *Portrete comice. Istoria în caricatură* de la Muzeul Naţional Cotroceni – care a fost închegată cu lucrări provenind de la Biblioteca Academiei Române, Muzeul Naţional de Istorei a României, Muzeul Municipiului Bucureşti, Muzeul Naţional al Literaturii Române şi Muzeul Militar Naţional „Regele Ferdinand I" – a fost o plăcută invitaţie la reverie istorică şi la revelarea harului umoristic al graficienilor români dedicaţi ilustraţiei satirice.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziţia *Atelier de front. Artişti români în Marele Război*, Muzeul Naţional de Artă al României, 24 august 2017 – 28 aprilie 2018

Pentru a omagia eroicele lupte din 1917 dar şi opera de consemnare a acestei epopei de sânge, speranţe şi împliniri a Războiului pentru Reîntregirea Neamului, la Muzeul Naţional de Artă al României s-a deschis expoziţia *Atelier de front. Artişti români în Marele Război*.



Fig. 1. Afişul manifestării „De străjă la Palatul Regal”.

În vara anului 1917, în armata română, aflată în retragere în Moldova, a fost organizat un grup de plasticieni ataşaţi Marelui Cartier General, Secţia a 3-a Adjutantură, cu misiunea de a elabora iconografia participării noastre la conflictul armat, alături de forţele Antantei. Rezultatul eforturilor conjugate urma a deveni nucleul unui muzeu militar. Acest organism s-a constituit ca urmare a emiterii Ordinului Circular Nr. 9400 din 23 iunie 1917, semnat de Şeful Statului Major General, generalul de corp de armată Constantin Prezan. Grupul de plasticieni cu specialităţi şi experienţe diferite, unii deja cunoscuţi, alţii doar începători, era format din sculptorii locotenent I. Iordănescu, locotenent Ion Jalea, Cornel Medrea, Oscar Han, Dimitrie Măţăuanu, Alexandru Călinescu, Alexandru Severin şi G. Stănescu şi din pictorii locotenent D. Stoica,

locotenent I. Theodorescu-Sion, locotenent Traian Cornescu, locotenent Alexandru Crețoiu, sublocotenent Emilian Lăzărescu, sublocotenent Tache Brăescu, sublocotenent Alexandru Poitevin-Scheletti, Aurel Băeşu, C. Petrescu-Dragoe, Remus Troteanu, Aurel Constantinescu, Ştefan Dimitrescu, Toma Tomescu, Andrei Niculescu, Grigore Negoşanu, Nicolae Mantu, Camil Ressu, Alexis Macedonsky, Nicolae Dărăscu, Petre Bulgăraş, G. Ionescu-Doru, Eftimie Hârlescu, Ion Mateescu, Otto Briese, Constantin Bacalu şi Ignat Bednarik. La aceştia s-au mai adăugat, ulterior, Horațiu Dimitriu, Paul Scorțescu, Emil Damian, Richard Hette, Anghel Chiciu, Ion Mateescu, Andrei Corneliu şi Tudor Gheorghe. Toți cei adunați sub arme erau asimilați gradului de locotenet şi primeau solda cuvenită. Perioada lor de activitate a fost destul de scurtă, din iunie până în septembrie, când a fost organizată o primă expoziție, cu circuit închis, în sălile Şcolii de Belle-Arte apoi o alta, publică, în acelaşi loc, deschisă între 26 ianuarie şi sfârşitul lunii următoare a anului 1918. După închiderea ei la Iaşi, expoziția artiştilor-soldați a fost itinerată la Chişinău.



Fig. 2. Santinela.



Fig. 3. Prezentarea drapelului şi a uniformelor de campanie.



Fig. 4. Oficiul poştal de campanie.



Fig. 5. Mica vizitatoare fotografiindu-se alături de bătrânul sergent din Regimentul de Escortă Regală, ţinând în mână cărţile poştale preferate.



Fig. 6. Artistul de front şi modelul său.



Fig. 7. Asociația „6 Dorobanți” în curtea Palatului Regal.

Manifestarea de la Muzeul Național de Artă a beneficiat de o arhitectură ce dorea să amintească de spațiul strâmt şi întortocheat al adăposturilor şi tranşeelor, cu parapete vopsite într-un gri apăsător, de navă, cu o lumină slabă menită a evoca eclerajul modest al felinarelor şi al lămpilor alimentate de electricitatea difuzată cu economie la vreme de război. Expoziția a fost evocatoare şi mişcătoare prin lucrări şi prin mesaj. Înr-un anumit loc, în centrul sălii, a fost amenajat un mic spațiu, cu pereții complet goi, unde puteau fi auzite zgomotele specifice frontului: vâjâitul şi bubuiturile proiectilelor, sunetul surd al motoarelor de maşini militare, de avioane, tropăit de bocanci şi de copite, strigăte de luptă, de încurajare sau de durere, zăngănit de lanțuri şi de arme sau tăcerea grea, apăsătoare, dinaintea atacului general – un mediu anxietant, ce suscita claustrofobia chiar şi acelora care nu suferă de aşa ceva, dar un loc necesar pentru a te pregăti să vizionezi lucrările de pe simeză. La intrarea în sală şi într-una dintre galeriile de „pregătire” a vizitatorului, pe

monitoare, se derulau imagini din portofoliul operatorilor de front din Serviciul Fotografic al Armatei care ofereau o imagine veridică a vieții din campanie: soldați în tranșee, în spatele parapetului, scrutând linia dușmană sau pregătind mitraliera pentru a deschide focul, împingând tunul sau cărând obuze, săpând adăposturi sau morminte pentru camarazii căzuți, dormind pe pământul gol sau mâncând din gamela soioasă, așezați pe un pietroi sau pe un buștean, îngrijiți la ambulanță, vizitați de regele Ferdinand și încurajați de regina Maria „Mama Răniților”, dar și în timpul liber, voioși ca niște copii, jucând popice sau sărind capra, dându-se într-un dulap de bâlci, interpretând dansuri populare pe muzică de cobză și de scripcă, făcându-și toaleta sau cârpindu-și uniforma. Astfel, vizitatorul a primit prețioase informații pe care, mai apoi, le-a putut regăsi interpretate pe pânză sau pe coala de hârtie în operele plasticienilor de la Marele Cartier General.



Fig. 8. Am coborât din rame, ne-am desprins din sculpturi.

Câteva documente completau discursul militarist: un brevet de decorație al lui Arthur Verona, livretul militar al lui Max Hermann Maxy – pe care erau aplicate mai multe stampile, cu tuș roșu, cu specificarea în majuscule „Evreu” – și multe fotografii în care apăreau unii dintre plasticieni îmbrăcați în uniformă, inclusiv o poză de grup, făcută într-o sala a Școlii de Belle-Arte din Iași unde fusese organizată expoziția cu operele lor – imagine provenind din fototeca Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Fără a avea un motto, manifestarea s-ar fi putut așeza foarte bine sub panseul generalului american William Tecumseh Sherman – artizanul și comandatul devastatorului Marș spre Mare, ce reprezenta războiul total, de nimicire și secătuire a surselor de aprovizionare ale inamicului, din timpul Războiul Civil american: „War is Hell!” (Războiul este Iad!).

Expoziția a fost structurată pe mai multe secțiuni: frontul, răniții, dezastrele războiului (ruinele, foametea, moartea, orfanii și văduvele, invalizii), prizonierii, revoluția bolșevică, apoteoza victoriei, artiștii pe front (portrete colegiale).

Imagini de luptă, de încleștare crâncenă, nu erau prea multe, fiind mai la îndemână artiștilor de front să imortalizeze scene pe care le puteau vedea fără a se expune riscului de a cădea ei înșiși victime, în linia întâi. Ion Jalea fusese un exemplu tragic în acest sens pierzându-și brațul stâng când observa evoluția luptei de la Mărășești. Fără a fi prezent la bătălie, compunându-și lucrarea după relatările participanților și din rapoartele oficiale ale Cartierului General, Emilian Lăzărescu a închegat o pictură plină de dramatism, *Lupta de la Mărășești*, cu atât mai impresionantă cu cât era de mici dimensiuni, dar foarte dură, foarte veridic tratată. *Eroina Ecaterina Teodoroiu* de Camil Ressu avea ceva declamativ, teatral, dorindu-se un simbol și nu neapărat o ilustrare a plecării la luptă a trupelor îmbărbătate de această Jeanne D'Arc modernă și română. Această lucrare nu a fost apreciată nici în epocă, abilul gazetar Nichifor Crainic comentând-o defavorabil în

cronica sa din „Neamul Românesc": „Viteaza fecioară cere în adevăr un văl de legendă, de idealisare, dar nicidecum realismul brut, prosaic, în care e înfăţişată". Mult mai vibrate şi mai realiste erau compoziţiile lui Ressu cu *Soldaţi ruşi din timpul revoluţiei* şi *Soldaţi ruşi la începutul revoluţiei, la Iaşi*, demonstrând, scandând şi cântând marşuri bolşevice. D. Stoica, excelent desenator, deja versat în tematica istorică din vechime până în epoca modernă şi bun cunoscător al fizionomiilor, uniformelor şi echipamentului ostăşesc, a realizat mai multe lucrări foarte convingătoare prin impostarea personajelor şi figurarea acţiunii. Dar s-a ingeniat şi în scene duioase, tulburătoare prin mesajul lor sacru aşa cum este apariţia pe câmpul de luptă a Mântuitorului, învăluit în nimb, în preajma răniţilor şi muribunzilor (*Isus printre mormintele eroilor din Primul Război Mondial*). Aurel Băeşu a portretizat un *Soldat rănit*, cu privire tristă de suferinţă. Chipuri litice, hotărâte, staturi masive, anguloase, au toţi soldaţii desenaţi sau pictaţi de Iosif Iser – artist care nu a fost inclus în grupul confraţilor repartizaţi pe lângă Cartierul General dar care, purtând şi el uniformă soldăţească, a lucrat intens în orele de repaus şi a organizat o expoziţie în sala periodicului „Omul Liber" în luna aprilie 1918 iar apoi, a deschis-o la Bucureşti, în sala Ateneului, în decembrie acelaşi an. În grupul de prizonieri germani şi austrieci, linia sa agresivă, înţepătoare, desemnează siluete filiforme, gârbovite, tipuri umane abătute de umilinţa înfrângerii, păşind nesigur spre o soartă necunoscută. Această lucrare este de o excepţională elocvenţă.

În perioada cât expoziţia artiştilor mobilizaţi a fost deschisă la Iaşi, nu toţi cronicarii au fost de acord cu cele văzute. Unii, prea dornici de verismul pur pe care, în concepţia lor îl cerea o pictură istorică şi militară, ajungeau la situaţia de-a dreptul ridicolă de a nu vedea calităţile plastice ale lucrărilor ci doar erorile de tactică şi strategie ori pe acelea din echipamentul şi armamentul soldaţilor reprezentaţi pe pânză.

Sculptorii din grupul artiştilor mobilizaţi au executat în special lucrări de mici dimensiuni şi schiţe pentru viitoare monumente. Lucrarea lui Dimitriu-Bârlad *Ultima grenadă a caporalului Constantin Muşat*, în mic, este cu uşurinţă recunoscută de toţi aceia care au trecut prin gara Buşteni, în faţa căreia se află amplasată. De sub eboşoarul lui Richard Hette a prins concreteţe un *Cap de ostaş*, cu cască, iar de sub acela al lui Al. Călinescu silueta greoaie, şleampătă a *Soldatului miliţian Simion Ion*.

Pe simeză au figurat şi lucrări ale unor artişti contemporani cu evenimentele, dar care nu au făcut parte din grupul care purta uniformă. Aşa, spre pildă, Gheorghe Popovici, directorul Şcolii de Belle-Arte din Iaşi, care cunoscuse toate privaţiunile şi mizeriile din oraşul supraaglomerat din cauza refugiaţilor e prezent cu lucrarea *Urgia războiului.* Colegul de catedră, Octav Băncilă a făcut un *Invalid la paradă*, Ion Anestin a imortalizat un *Convoi de prizonieri*, iar Gh. Ionescu-Sin, sub chipul scofâlcit al unui veteran rufos, neras, cu ochii scurşi şi buze tremurânde – probabil un şocat – a găsit imaginea cea mai hâdă a urmărilor conflictului armat şi şi-a intitulat pânza *Din război*. Inspirat de imaginea trecerii triumfale a suveranilor pe sub arcul de triumf ridicat pe Calea Victoriei, în dreptul Hotelului Athenée Palace, pe 1 decembrie 1918, Spiridon Georgescu a executat un mic basorelief intitulat *Întoarcerea de pe front.*

Este regretabil că, în textele explicative, s-au strecurat mai multe erori. Spre pildă, într-unul plasat chiar la intrarea în expoziţie, se afirma că Nicolae Tonitza a făcut parte din grupul artiştilor mobilizaţi, fiind citat chiar primul din listă. Or este ştiut că Tonitza luptase la Turtucaia, în primele zile ale lui septembrie 1916, şi căzuse prizonier rămânând în lagărul de la Kârdjali, din Bulgaria, până în 1918, după semnarea Păcii de la Bucureşti. Aşa că nu ar fi putut face parte dintre artiştii care activau la Iaşi, alăturându-li-se acestora după ce ei fuseseră deja demobilizaţi şi nu mai lucrau pentru armată. Dimitrie Paciurea nu a făcut parte dintre artiştii mobilizaţi şi nici nu a purtat uniformă chiar dacă, la intrarea în expoziţie, era amplasată premonitoria sa lucrare din 1915 *Zeul războiului*. O altă gravă eroare apărea în textul ce trata despre marile bătălii de la Mărăşti, Mărăşeşti şi Oituz unde se afirma că, alături de Ecaterina Teodoroiu şi maiorul Grigore Ignat ar fi căzut şi generalul Eremia Grigorescu, comandantul Armatei 1. Or acesta avea să mai trăiască încă doi ani, până pe 21 iulie 1919, fiind răpus de gripa spaniolă şi nu de glonţ, pe front. În intervalul de după încheierea ostilităţilor şi până la deces a fost acoperit de onoruri şi ridicat la cele mai înalte poziţii, find numit ministru de Război, şi ad-interim la Industrie şi Comerţ în guvernul de tranziţie al generalului Constantin Coandă iar apoi a fost Inspector General al armatei române. Chiar dacă expoziţia a fost organizată într-un muzeu de artă, nu este admisibil ca organizatorii să ignore datele istorice binecunoscute şi să lanseze informaţii eronate!

Expoziţia *Atelier de front. Artişti români în Marele Război*, s-a constituit ca un reper de primă însemnătate în cadrul programului de comemorare a marilor lupte şi victorii din anul de foc 1917, când armata română a reuşit să stăvilească la Oituz, Mărăşti şi Mărăşeşti, iureşul distrugător al maşinii de război a Puterilor Centrale, iar iniţiativa de a o deschide la Muzeul Naţional de Artă este salutară – fiind obişnuiţi ca un asemenea subiect să poată fi văzut mai frecvent la muzee de istorie decât în unul dedicat plasticii. Între manifestările contigue expoziţiei a fost programată, pe 25 ianuarie 2018, conferinţa *Artişti şi soldaţi în Marele Război (1917–1918)*, susţinută de semnatarul acestor rânduri.

Pentru a oferi publicului o imagine vie a vieții de campanie, conducerea muzeului a primit, cu entuziasm, propunerea noastră de a organiza într-o sâmbătă un eveniment susținut de Asociația „6 Dorobanți”. Astfel, pe 23 septembrie 2017, în curtea muzeului a fost instalat un umbrar sub care, câțiva dintre membrii acestei organizații de reînscenare istorică au arătat vizitatorilor cum decurgea o zi de campanie. După ce a primit raportul de dimineață, generalul a trecut în revistă trupele şi, cu ochi atent, a aranjat ținuta unuia dintre soldați, i-a închis copca la gât altuia şi a mângâiat pe creştet copiii de trupă. La poarta muzeului au fost instalate santinele formate din câte doi infanterişti cu baioneta la armă ce erau schimbați la intervale regulate – de altfel, manifestarea s-a numit *De strajă la Palatul Regal*. Un ofițer a explicat cum erau echipați şi înarmați soldații din vremea Marelui Război şi a descris simbolistica drapelului de luptă.

Două infirmiere făceau pansamente celor dispuşi a interpreta rolul răniților. Pe o targă, alături de cartuşiere, centiroane, căşti şi alte elemente de echipament, erau întinse pachete de vată, pansamente şi flacoane de spirt şi iod.

La oficiul poştal de campanie amatorii puteau să-şi aleagă o carte poştală ilustrată cu o imagine istorică – portretele familiei regale, peisaje urbane din vremea conflagrației, compoziții propagandistice („Pe aici nu se trece!”), scene de pe front – pe care, după ce scriau misiva şi adresa cu toc şi cerneală o prezentau poştaşului în uniformă. Acesta, după o atentă verificare a textului pentru a nu fi fost cumva transmise secrete militare, aplica stampila „Cenzurat” şi lipea timbrul cu care urma a fi expediată. Acesta era un joc foarte plăcut, mai ales pentru vizitatorii copii, care nu mai sunt deprinşi a scrie cu asemenea ustensile învechite şi nici a trimite scrisori ori vederi, într-o vreme când internetul facilitează comunicarea. O fetiță îşi alesese trei vederi şi-şi făcea un *selfie* cu aparatul telefonic mobil stând alături de un bătrân sergent din escorta regală, falnic în uniforma sa cu eghileți la umăr, sabie la şold şi cască cu penaj alb pe cap. Un operator din Serviciul Fotografic al Armatei făcea portrete celor dornici de a avea o amintire a acestei zile: modelele erau aşezate în poză, cu o cască sau capelă pe cap şi ținând în mână o puşcă spre a se simți şi ei, pentru o clipă, soldați. Aparatul folosit era unul digital, modern, iar imaginea cu iz de epocă era imprimată pe moment la un printer şi oferită beneficiarului. Unul dintre membrii Asociației, plastician de profesie, a interpretat rolul unuia dintre artiştii afiliați Marelui Cartier General şi, aşezat pe un taburet, ținând carnetul de schițe pe genunchi, a început să deseneze chipurile şi atitudinile camarazilor. Sub ochii uimiți ai publicului era repetat procesul de creație al pictorilor de acum 100 de ani, care au elaborat iconografia campaniei româneşti. Au fost ținute scurte expuneri despre activitatea artiştilor de front şi realizările lor memorabile.

Întreg acest spectacol de istorie vie s-a derulat pe un fond muzical în care marşurile şi melodiile cazone în care era evocat războiul se împleteau cu ariile populare în acea perioadă, cu muzică de dans (în special valsuri), de operetă şi vodevil conferind şi mai multă culoare manifestării. Când a fost difuzat Imnul Regal „soldații de duminică” au dat onorul, stând nemişcați preț de mai multe minute.

În final, trupa şi ofițerii s-au aliniat, pentru o fotografie de grup, în fața intrării Palatului Regal, având în fundal afişul expoziției *Atelier de front*. În acest fel, noi, reînscenatorii, am coborât din ramele tablourilor, ne-am desprins din bronzul sculpturilor pentru a da viață umbrelor înaintaşilor care au înfăptuit România Mare şi au ilustrat prin mijloace artistice această măreață epopee.

Între manifestarile aferente expoziției, a fost programată, pe 25 ianuarie 2018, conferința *Artişti şi soldați în Marele Război (1917–1918)*, susținută de semnatarul acestor rânduri. O fastă coincidență a făcut ca această expunere să aibă loc cu exact o zi înaintea împlinirii centenarului de la vernisajul Expoziției de pictură şi sculptură a artiştilor mobilizați la M.C.G., în Iaşi, pe 26 ianuarie 1918.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Mărturii din Războiul cel Mare. Grafică din colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române*. Sala Theodor Pallady, Biblioteca Academiei Române, 5–31 octombrie 2017

În Sala Theodor Pallady a Bibliotecii Academiei Române a fost deschisă, cu ocazia Conferinței Internaționale *Retorici ale războiului în arte (1917–2017)* organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, expoziția *Mărturii din Războiul cel Mare. Grafică din colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române*.

Manifestarea s-a dorit avanpremiera Centenarului Marii Unirii din anul 2018 şi a completat, în chip strălucit pe aceea de la Muzeul Național de Artă al României, *Atelier de front*, despre care am scris în aceste pagini. În selecția făcută la Cabinetul de Stampe au fost scoase la lumină schițe în creion, tuş, laviu sau

acuarelă executate de plasticienii ce fuseseră chemați sub arme spre a activa la Marele Cartier General în vederea închegării unei iconografii de război ce urma să formeze nucleul unui muzeu militar. Dacă în expoziția de la Palatul Regal lipsesc mulți dintre acei plasticieni, pe simeza academică sunt reuniți aproape toți artiştii în uniformă, asimilați gradului de locotenent: Aurel Băeşu, Ignat Bednarik, Traian Cornescu, Emil Damian, Ştefan Dimitrescu, Ion Jalea, Emilian Lăzărescu, Constantin Petrescu-Dragoe, Stoica D., Ion Theodorescu-Sion, Francisc Şirato, la care se adaugă artişti ce nu făcuseră parte din grupul ataşat la M. C. G. precum B'Arg (pseudonimul graficianului şi caricaturistului Ion Bărbulescu), Ion Don, Iosif Iser, Victor Ion Popa, Corneliu Michăilescu, Nicolae Tonitza (ambii căzuți prizonieri la bulgari în urma dezastrului de la Turtucaia), Sabin Popp, Alexandru Romano, Costin Petrescu – care nici măcar nu fusese concentrat şi deci nu purtase uniforma, dar era puternic atras de subiectul militar şi istoric, devenind autorul frescei de la Ateneul Român în care este derulată deveniriea ca neam a românilor, de la cucerirea Daciei de către Traian până la înfăptuirea României Mari de Regele Ferdinand I.

Vernisajul Expoziției de pictură şi sculptură a artiştilor mobilizați la M. C. G. a avut loc, la Iaşi, pe 26 ianuarie 1918, la orele 12, în localul Şcolii de Belle-Arte de pe Strada Arcului nr. 7. La eveniment, după cum informa reporterul ziarului „România", a participat regina Maria însoțită de fiicele ei, principesele Elisabeta, Maria şi Ileana şi mai multe oficialități civile şi militare precum generalul Constantin Prezan – cel ce inițiase şi chemase sub drapel acest grup de artişti plastici – prefectul poliției Gheorghe Matei Corbescu, mai mulți reprezentanți ai puterilor aliate, etc. Cu acel prilej a fost imprimat un catalog foarte modest, o simplă coală de hârtie pe care era dată lista artiştilor expozanți şi titlul lucrărilor de pe simeză, fără vreo ilustrație sau detalii privind tehnica şi dimensiunile exponatelor. În expoziția Cabinetului de Stampe erau prezente două proiecte ale lui Ştefan Dimitrescu pentru afişul şi coperta catalogului manifestării, deşi acestea se pare că nu au fost vreodată tipărite. Ambele compoziții au în centru câte un artist în uniformă care lucrează în plein-air, cel dintâi cu paleta şi penelul în mână, în fața şevaletului, privind peste umăr la o scenă de luptă ce se derulează la oarecare distanță, în spatele unei rețele de sârmă ghimpată, cel de-al doilea, îngenunchiat, modelează un soldat ce atacă la baionetă, observând, tot de la distanță, o luptă corp la corp. Tratarea personajelor este uşor caricaturală, pictorul având nişte picioare foarte subțiri, bine stârnse în moletiere şi bocanci enormi, desenați cam infantil.

În expoziție putea fi admirat un proiect de decorație de război executat, în 1918, de Ignat Bednarik care, pe avers, sub efigia regelui Ferdinand aflată pe un scut încadrat de doi infanterişti, un puşcaş şi un mitralior, apar înscrişi anii în care țara a fost în război – 1916–1918 – şi bătăliile câştigate la Mărăşeşti, Oituz, Mărăşti, iar pe revers este figurat un soldat ce se întoarce din campanie, mergând, smerit, spre o capelă ascunsă printre brazi, pe un drum de munte, peste ale căror culmi răsare soarele (Fig. 1, 2). În exergă este scris „Prin sacrificiu spre ideal". Medalia fusese probabil menită să fie acordată tuturor combatanților, dar nu a fost vreodată emisă fiind preferată Crucea Comemorativă a războiului.

Nicolae Tonitza nu a putut fi inclus în grupul artiştilor ataşati M. C. G., deoarece fusese luat prizonier şi a stat aproape doi ani în lagărul de la Kârdjali. A adus nişte mişcătoare schițe în care sunt evidente condițiile mizerabile de detenție, duse până la limita exterminării precum *Soldați români în captivitate* şi *Ofițeri români în capitvitate* unde, în spațiul strâmt al barăcii, fără paturi sau alte mobile, aceştia stau întinşi pe jos, înveliți în mantale, şi citesc sau moțăie; unul dintre ei, cu obrazul invadat de barba demult nerasă, pictează la un şevalet improvizat din câteva şipci, lângă o sobiță de tablă. Spre a-şi mai însenina zilele triste şi mohorâte, Tonitza împreună cu un alt camarad pictor, Constantin Vlădescu, au editat o publicație pe care o scriau de mână şi o ilustrau cu modestele mijloace tehnice la îndemână, „Nu te lăsa! Revistă umoristică periodică-neregulată". În expoziție se aflau câteva exemplare ale acestui periodic ad-hoc care circula din mână-n mână după principiul gazetelor comuniste din ilegalitate cu deviza „citeşte şi dă mai departe". La câțiva ani după revenirea în țară avea să ilustreze volumul de amintiri ale gazetarului G. Millian-Maximin *În mâinile duşmanului. Însemnările unui prizonier* (1920).

Emil V. Damian este un artist de la care nu s-au păstrat decât puține lucrări şi nici biografia nu-i este prea cunoscută, mai ales că s-a stins curând după încheierea conflagrației, în 1919, în urma afecțiunilor contractate în campanie. Datorită acestei expoziții, personalitatea sa artistică a fost restituită prin suita de schițe de front, portrete de camarazi, scene din campament sau din tranşee.

Sabin Popp a făcut războiul ca desenator la secția Foto-aerian şi observator în Flotila de Luptă, Grupul II Aviație, la Bârlad. Deşi viața i-a fost periclitată de multe ori – odată fiind aruncat chiar din carlingă la o manevră bruscă a plotului şi a reuşit să se salveze agățându-se de aripă – nu şi-a uitat menirea şi nu s-a abrutizat în mediul cazon ci a găsit ocazii să lucreze mici schițe în creion sau tuş, chipuri de camarazi (Fig. 3), ofițeri stilați, eleganți chiar, purtând monoclu şi uniformă de comandă specială, fie combatanți de rând, murdari, slabi, neraşi, epuizați şi demoralizați.



Fig. 1. Ignat Bednarik, Proiect de medalie (avers).



Fig. 2. Ignat Bednarik, Proiect de medalie (revers).



Fig. 3. Sabin Popp, Portret de militar.

Iosif Iser a activat la Bârlad, la Institutul Geografic al Armatei, având timp să se consacre şi luării de schiţe cu soldaţi, prizonieri, spitale de campanie, tipuri diverse de combatanţi, pe care le va expune, mai întâi, în cofetăria dezafectată a acelui oraş, apoi la Iaşi, în luna aprilie 1918, în sala gazetei socialiste a lui N. D. Cocea „Omul Liber”, unde a fost mult lăudată chiar în paginile acelei publicaţii. Tot acolo, dar şi în periodicul „Viitorul Ţării” aflat sub direcţia lui N.G. Rădulescu-Marador, publica desene satirice ori compoziţii serioase, patriotice, complexul artist care a fost Victor Ion Popa, aflat şi el sub arme.

Locotenentul Ion Jalea, până a fi cooptat între artiştii de la M. C. G. şi până a-şi pierde braţul stâng la Mărăşeşti, a lucrat destul de mult atunci când, ca ofiţer de rezervă s-a aflat la comanda trupei. A executat atât schiţe în creion şi laviu, cât şi mici compoziţii modelate în lut şi arse în cuptorul Mănăstirii Caşin, unde era încartiruit. Portretele ce le-a desenat unor camarazi sau unor „aliaţi” ruşi – subiect foarte atractiv pentru artiştii noştri – sunt adevărate studii academice unde, prin paginare şi valoraţie, sunt obţinute profunde analize psihologice ale modelului (Fig. 4).



Fig. 4. Ion Jalea, Studii de pe front.

În expoziţie au fost prezentate mai multe periodice umoristice precum „Furnica”, „Greerul” – ambele editate de George Ranetti – şi „Mojicul” în care erau satirizate, în text şi caricatură, militarismul german, ezitările guvernului Brătianu de a se angaja în conflictul armat preferând neutralitatea, fatuitatea ridicolă a unora dintre comandanţii militari, specula, abuzurile administraţiei locale, strategii de cafenea şi „învârtiţii” de la partea sedentară a armatei. Pe simeză s-au aflat mai multe caricaturi de Alexandru Moscu reunite sub titlul *Din vremea celei din urmă năvăliri barbare în România* (Fig. 5), în care erau aruncate săgeţi înveninate asupra ocupanţilor germani. Dar nici situaţiile critice din armata română nu le-a ocolit acest autor: în *Sanitarii* era schiţat un bolnav în patul de spital care-i striga infirmierului ce-i fura cizmele „N-aaaaam murit încă...”; obtuzitatea şi dezumanizarea medicilor militari era sintetizată în ordinul ce-l dădea unul dintre ei subalternilor ce privegheau un soldat decedat „Scutit de instrucţie 24 de ore”; *Instructorii invalizi în refacere la P. S.* (Partea Sedentară) prezenta un subofiţer fără braţe ce făcea instrucţie cu recruţii, dar se afla în imposibilitate de a le aplica vreo corecţie corporală, conform vechiilor cutume ostăşeşti, astfel că legenda suna foarte cinic „În armata română nu se bate”. Un alt caricaturist ce semna cu pseudonimul Rast a executat o suită de şarje muşcătoare ale invadatorilor intitulate fie *Boşii în România 1916–1918* fie *Din timpul ocupaţiei* sau *Amintiri din ocupaţie* (Fig. 6, 7, 8): aroganţă, suficienţă, brutalitate, obtuzitate, ignoranţă, hulpavitate, toate aceste tare se întâlnesc pe figurile de nemţi, austrieci sau turci desenate cu tuş şi colorate cu

acuarelă. Ele amintesc foarte bine de suita de portrete ale *Învingătorilor noştri* publicate în „L'Illustration" nr. 1486 din 18 august 1871, prin care, un caricaturist francez care, din precauţie nu s-a semnat, a luat în derâdere pe inamicii ţării sale din Războiul franco-prusian.

Pe lângă lucrările de grafică, în expoziţie au figurat câteva picturi în ulei de Costin Petrescu, împrumutate, cu multă generozitate, de nepotul autorului, domnul Dan Costin Petrescu. Este vorba despre două compoziţii cu un cavalerist român (Fig. 9) şi unul rus, chipul unui brav subofiţer erou, acela al unui rus bolşevizat, cu cocardă roşie în piept şi un frumos autoportret al artistului cu pălăria dată pe ceafă ale cărei boruri formează un fel de aureolă neagră în jurul feţei rubiconde. Artistul a refuzat invitaţia primită de la M.C.G. de a îmbrăca uniforma militară deşi s-a aflat şi el la Iaşi fiind foarte activ şi executând multe tablouri, în special portrete de militari ruşi care erau atractivi prin feţele expresive şi exotismul uniformelor.



Fig. 5. Al. Moscu, Din vremea celei din urma năvăliri barbare în România.



Fig. 6. Rast, Cavalerist din Husarii morţii, „Ocupaţia germană 1916–1918".



Fig. 7. Rast, Soldat prusian, „Din timpul ocupației 1916–1918”.



Fig. 8. Rast, Ofițer dintr-un regiment de gardă, „Boşii în România 1916–1918”.



Fig. 9. Costin Petrescu, Ştafeta română.

Expoziția *Mărturii din Războiul cel Mare*, ce a fost coordonată de şefa Cabinetului de Stampe, drd. Cătălina Macovei, a fost însoțită de un frumos şi bine ilustrat catalog, a cărui introducere a fost semnată de acad. Ioan-Aurel Pop. Prin prezentarea publică a schițelor artiştilor în uniformă de la 1917, aflate în colecțiile Bibliotecii Academiei Române, vizitatorii au putut pătrunde în atelierul intim al plasticienilor spre a asista, după 100 de ani, anamnetic, la procesul de elaborare a operelor de artă menite a preamări eroismul soldaților ce au înfăptuit România Mare.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *East/West Reconstructed*. Instalație fotografică de Steve Yates, Galeria Simeza, Bucureşti, 10–20 octombrie 2017

La Galeria Simeza a fost deschisă expoziția *East/West Reconstructed* a artistului vizual Steve Yates. Aceasta instalație era rodul unei călătorii în China ce a avut un impact deosebit în fantezia creatoare a expozantului.

În persoana lui Steve Yates se împletesc, în chip armonios, trei cariere: aceea de muzeograf cu lungă activitate la Muzeul din Santa Fe, New Mexico – unde a fondat secția de fotografie şi a adunat o impresionantă colecție de imagini semnate de maeştri de primă mărime ai camerei obscure –, istoric al fotografiei şi practicant el însuşi al acestei arte cu lucrări selectate în colecții particulare şi muzee de mare importanță națională şi internațională (dacă este să menționăm doar Muzeul Puşkin din Moscova). Yates a fost de trei ori bursier Fulbright, începând cu anul 1991 în U.R.S.S., unde a revenit, încă de două ori, până în 2015 în Rusia, Ucraina, Lituania, Letonia şi Belarus, legând prietenii în mediul curatorilor şi practicanților artei fotografice şi clădind, practic, un trainic pod între Vest şi Est.

În perioada sa de formare a avut şansa să fie elevul ilustrului istoric al fotografiei Beaumont Newhall, fondator al departamentului de fotografie al Muzeului de Artă Modernă, celebrul MoMA din New York. Acesta l-a încurajat să studieze începuturile fotomontajului şi opera lui Moholy-Nagy care au constituit traiectul de-o viață al cercetărilor învățăcelului.



Fig. 1. Bridges şi Mono Structure.



Fig. 2. Forbidden City, Red Triangle; Temple of Heaven.



Fig. 3. Quartet China – Beijing to Shanghai.



Fig. 4. Suzhou, Humble Administrative Garden.



Fig. 5. Bamboo Red, City Museum, Suzhou.



Fig. 6. Imagine panoramică în prima sală.



Fig. 7. Imagine panoramică în a doua sală.



Fig. 8. Steve Yates în mijlocul sălii sub lucrarea Red Wall, foto Sorin Chițu.

Steve Yates a acceptat, cu plăcere, invitația Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” şi a Universității Naționale de Arte – locuri unde a susținut două conferințe în 2015 – de a organiza o expoziție cu lucrările sale recente. Inspirat de un voiaj de două săptămâni la Beijing, Suzhou şi Shanghai, artistul a conceput o instalație plină de culoare şi de vervă în care a sintetizat stimulii obiectuali şi spirituali primiți în spațiul chinezesc, atât de bogat în tradiții şi, în momentul de față, inițiator de noi tradiții. Yates face parte din acea categorie de călători culturali, avizi de nou care, prin solida educație vizuală ce o posedă, este capabil de a

face interesante conexiuni în spațiu şi timp. De aceea şi-a şi intitulat expoziția „Est/Vest Reconstruit” pentru că el reface un traseu stimulativ vederii şi imaginației. La fel cum, în vechime, operele de artă erau narative şi publicul putea să desprindă din ele anumite învățăminte utile, şi instalația lui Yates propune un excurs în sinologie, cu invitația de a parcurge temeinic fiecare etapă, ca într-un drum inițiatic. Unele imagini sunt de sine stătătoare, în vreme ce altele se urmează, secvențial, pentru a compune un tot cu mare forță evocatoare, precum *Quartet China – Beijing to Shanghai*.



Fig. 9. Imagine din timpul vernisajului, foto Marius Mihăiță.

Folosind instantaneele digitale luate pe stradă, în muzee sau din goana trenului ce-l purta pe nesfârşitele şine dintre un oraş şi altul, au fost obținute imagini cu mare încărcătură documentară pe care

autorul o estompează cu intervenții de duct modulat şi pată transparentă de culoare cu intenția mutării cadrului fotografic standardizat, impersonal, în acela al plasticii pure şi al compoziției de artist. El numerotează şi semnează planşele ca un gravor de pe vremuri: „exemplar de artist" 2, 3, 5, 8, etc.

Posesor al unui vast muzeu imaginar, Yates pendulează în compozițiile sale între Bruegel şi De Chirico, între Monet şi Mondrian: în unele planşe imortalizate în preajma Oraşului Interzis, a Palatului de Vară din Beijing sau în parcul Muzeului Municipal din Suzhou realizat de arhitectul de talie mondială I. M. Pei în localitatea natală, este o vermiculație de lume ce aminteşte de abundența personajelor din tablourile bătrânului pictor flamand; vastele şantiere, blocurile în construcție, surprinse probabil într-o zi de odihnă, într-un staticism atemporal, melacolice şi misterioase, par fragmente dintr-un peisaj metafizic, mefiant, dintr-un ținut părăsit, în grabă, de populație înainte sau după un cataclism; liniştea bogată a unor heleştee acoperite de plante acvatice trimite privitorul la marile compoziții cu nuferi ale maestrului impresionist francez la fel cum aliniamentele de bambuşi tineri, de un verde crud, evocă tuşurile de mare rafinament create de veacuri de artiştii chinezi; *Structurile stradale*, *Macaraua roşie* şi *Podurile*, prin trama lor geometrică, prin angulozități şi nuanțele primare ce le definesc par desprinse din Neoplasticismul artistului olandez mai sus-menționat.

De la lucrările din primele două spații ale galeriei unde sunt panotate compozițiile cu arhitecturi vechi sau moderne, rigide în felul lor – cu atât mai mult cu cât planşele ce le conțin sunt încadrate cu nişte chenare sau doar borduri de un roşu intens – în ultima sală se aşterne o linişte senină, mângâioasă, conferită de verdele intens al vegetației de pe oglinzile de apă şi pâlcurile de bambus (*Suzhou, Humble Administrative Garden* 1, 5, 6, 8; *Bamboo Red, City Museum, Suzhou*).

Intervențiile pe fotografie sunt o suită de vectori în culori primare meniți a atrage atenția asupra punctelor celor mai expresive, pentru a grada intensitățile şi a conduce spre esența mesajului, la fel ca în vedutele de secol XVI unde era respectată legea tritonalității sau în peisajele culisante din secolul al XVII-lea neerlandez. Cu umorul debordant ce-l caracterizează, el dublează şi chiar triplează picioarele scaunelor şi băncilor pe care se odihnesc vizitatorii Oraşului Interzis sau repetă, obsedant, personajele sau adaugă diademe, bonete şi flori pe creştetul însurățeilor veniți a se fotografia, după obicei, în cadrul portalurilor imperiale (*Forbidden City, Wedding View, Beijing*).

Într-o mărturisire privind expoziția de față, artistul spunea: „*Est/Vest Reconstruit* reuneşte idei în afara granițelor tradiționale care separau şi izolau mijloacele artistice. Oferă inovații interdisciplinare pentru a încuraja noi metode de a vedea. Reconceptualizează cunoştințele şi felul de a înțelege pentru a releva mărimea şi profunzimea din miezul rapidelor schimbări ale lumii de azi".

În opera sa prezentată la Bucureşti, Steve Yates glisează, cu eleganță şi optimism, de la lungul zid roşu ce înconjoară Oraşul Interzis la şantierele părăsite de muncitori şi de la Templul Raiului la tăioasele geometrii ale schelelor, podurilor şi macaralelor pentru a evidenția o țară în plină schimbare şi înoire, ce uneşte Estul cu Vestul într-un spectacol ascensional recompensant pentru artistul clarvăzător ce ştie să surprindă în opera sa atât ansamblul cât şi detaliul.

Adrian-Silvan Ionescu

Fiesta de Grácia, Barcelona, august 2017, ediția bicentenară

Fiesta de Gracia este o sărbătoare populară, de cartier, care de câteva decenii a devenit un eveniment emblematic pentru pentru capitala Cataluniei, Barcelona. Având ca punct de plecare sărbătoarea Adormirii Maicii Domnului (Assunción) celebrată atât de lumea catolică precum şi de cea ortodoxă la data de 15 august, ea se rezumă inițial la o agapă la care participau locuitorii unui vechi sat din vecinătatea Barcelonei încorporat în structura metropolei la finalul secolului al XIX-lea.

În secolul XX această sărbătoare a dobândit sensuri şi forme de expresie pe care suntem tentați să le etichetăm prin raportare la o tradiție carnavalescă medievală. Totuşi, în spectacularul ei şi-a făcut loc o modernitate epatantă, care jonglează cu o largă paletă de forme şi teme, racordate atât la tradiție cât şi la problematici cât se poate de actuale. Actuala ediție propune imagini-simbol ale lumii catalane – cărțile şi trandafirii, Sant Jordi şi balaurul, evocați cu haz, steagurile Cataluniei – dar şi temeri, personaje recognoscibile precum King Kong, Micul Prinț în redactări cât mai fidele.



Fig. 1. Fiesta de Gracia 2017 – Utopia marxistă.



Fig. 2. Fiesta de Gracia 2017 – Mecanismul gândirii.



Fig. 3. Fiesta de Gracia 2017 – Politica internațională și consecințele ei.

Totodată, peisajul stradal convertit în scenă deschisă aduce în prim-plan tema politică şi ideologia, satirizează sau doar anunţă ditiramba retoricii oficiale, amendează politica internaţională, imaginează secvenţe paradisiace în care se succed reţele de fluturi, berze, păsări flamingo de un colorit cuceritor, struţi, girafe şi elefanţi, sau evocă modernismul catalan prin prisma unor elemente florale realizate din materiale reciclabile, cu scopul evident de a transmite comunităţii un mesaj ecologist. Această creativitate extraordinară, conjugată unei evidente nevoi de a spune o poveste interferează vizibil cu procedee şi concepte ale artei de azi, ca instalaţia şi performance-ul. Strada devine o mare scenă în care sunt antrenaţi atât localnicii cât şi vizitatorii. Cele mai interesante proiecte ale acestei ediţii s-au învârtit în jurul politicului şi ecologiei. O redactare tridimensională a figurii lui Lenin şi a cupolelor Kremlinului (fig. 1) citează politica de stânga din mediul catalan care în această perioadă pare să se confunde cu ofensiva independentistă; într-un alt sit ni se propune ironic să urmărim mecanica cerebrală construită la scară macro (fig. 2), iar pe un alt segment intrăm într-o zonă a conflictelor violente, în plin bombardament aviatic (fig. 3) parcurgând traseul sub privirile unor personaje politice implicate direct în conflict.

Fiesta de Gracia a devenit, iată, o platformă de dezbatere, un barometru al societăţii locale şi astăzi, mai mult ca oricând, mesajele ei ar trebui citite cât se poate de atent. Dialogul societăţii actuale cu trecutul ei, mistificările politice, utopia marxistă şi teme-cheie ale prezentului, reverberează în această joacă serioasă.

Corina Teacă

Expoziţia *Culorile marţialităţii: splendoarea uniformei înaintea Marelui Război*, Muzeul Naţional Cotroceni, 10 mai–25 iunie 2017

De ce o expoziţie cu şi despre uniforme militare, aşa cum este cea despre care vorbim aici, inspirat intitulată *Culorile marţialităţii: splendoarea uniformei înaintea Marelui Război*? În primul rând pentru că anul 2017 aduce aniversarea a 140 de ani de la Războiul de Independenţă, în timpul căruia, la Palatul Cotroceni, principesa Elisabeta a organizat un spital: „îmbrăcată în costum alb de soră, cu banda Crucii Roşii, lucra zi şi noapte la spitalul de la Cotroceni, pansa şi vindeca răni trupeşti şi sufleteşti". Şi tot aici a fost primit de cuplul princiar, în primăvara lui 1877, Marele Duce Nicolae, comandantul suprem al trupelor ruseşti, aflat în drumul său către câmpurile de luptă de la sud de Dunăre.

Anul 2017 aduce şi centenarul marilor victorii de la Mărăşti, Mărăşeşti şi Oituz obţinute de Armata Română din timpul Marelui Război, război în care România a intrat în urma hotărârii luate în cadrul Consiliului de Coroană de la Cotroceni din august 1916. Privitor la acest fapt, în amintirile sale, I. G. Duca nota următoarele: „Când am ieşit de la Consiliul de Coroană era trecut de ora unu şi parcă eram în alt palat. Când venisem acesta era liniştit, aproape deşert, avea înfăţişarea lui obişnuită, dar acum era deja palatul înfrigurării războinice, coridoarele erau pline de aghiotanţi, de demnitarii Curţii, de ofiţeri, de şefii de cabinet, până şi de lachei".

Aşadar, de-a lungul istoriei sale, Palatul Cotroceni a fost locul unde mari diplomaţi şi reprezentanţi ai unor armate aliate sau inamice s-au adunat pentru a se întâlni cu suveranii României, un martor tăcut al unor evenimente excepţionale care au marcat pentru totdeauna istoria naţională.

În al doilea rând, uniformele militare reprezintă o frântură de istorie din viaţa unui popor şi pentru că aceia care le-au purtat au făcut, de cele mai multe ori, sacrificiul suprem pentru apărarea hotarelor ţării.

Latura militară reprezintă partea cea mai spectaculoasă din cadrul istoriei popoarelor, organizarea, dotarea şi conducerea militară fiind exculsiv atributul puterii centrale, indiferent de natura acesteia sau de perioada istorică.

Uniforma unei armate este un element oficial de stat şi trebuie aleasă astfel încât ea să conserve elementele definitorii ale unei societăţi: tradiţia istorică, culorile naţionale, succesele militare ale înaintaşilor şi să reprezinte pentru cei care o poartă un simbol, o recunoaştere a sacrificiilor pe câmpul de luptă, un imbold de a păstra şi glorifica trecutul.

Pentru un militar trecutul este extrem de important şi de aceea orice raportare la o perioadă sau alta din istoria militară a ţării implică o bună cunoaştere a evoluţiei societăţii respective, a transformărilor sociale, politice, economice şi culturale, precum şi a contextului politic intern şi internaţional. Uniforma militară impresionează întotdeauna prin colorit, diversitate, accesorii şi prestanţa pe care o emană purtătorul ei.

Spre sfârşitul secolului al XVIII-lea toate armatele beneficiau de uniforme proprii, tipurile uniformelor mergând în paralel cu genurile trupelor. Fiecare gen de trupă militară – cavalerie grea, husari, lăncieri, grenadieri călări, dragoni, infanterie de linie, trupe de elită – avea uniforma proprie, ceea ce însemnau anumite modele şi culori specifice pentru fiecare gen de trupă militară. Perioada cuprinsă între Revoluţia Franceză şi începutul Primului Război Mondial reprezintă perioada de maximă înflorire în ceea ce priveşte varietatea culorilor şi a formelor, fiecare din elementele ce compun uniforma având formă, culoare şi accesorii decorative specifice.

Combinaţia dintre necesitate, modernizare, stil şi dorinţa de a impresiona a făcut ca istoria şi evoluţia uniformelor militare să fie una interesantă, în special din punct de vedere estetic.

La fel ca şi îmbrăcămintea civilă, uniforma a fost supusă modei. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea toate armatele europene, inclusiv cele care luptau în colonii, purtau bicorn, haine lungi cu manşete largi, pantaloni scurţi şi ciorapi albi. Culorile erau puternice şi specifice fiecărei ţări: Franţa – alb, Anglia – roşu, Prusia – albastru...albastru Prusia, etc.

La începutul secolului al XIX-lea, în timpul campaniei napoleoniene se impune bicornul şi ceacoul (acoperământ de cap de formă cilindrică sau trunchi de con), iar uniformele îşi păstrează culoarea naţională.

Uniforma de marină a suferit cele mai puţine schimbări ca formă şi cromatică în decurs de 200 de ani.

După unificarea Germaniei în 1871, armata germană a urmat sistemul militar prusac, şi, implicit, a adoptat uniforma prusacă. Uniformele germane din Primul Război Mondial, numite şi uniforme imperiale germane, sunt şi ele derivate din uniforma prusacă, fiind adaptate realităţilor războiului din acea epocă. Culorile albastru şi negru au fost înlocuite de verdele măsliniu (olive) şi roşu.

La începutul secolului al XIX-lea uniformele americane au fost inspirate de cele franceze, şi anume napoleoniene. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, perioadă în care a avut loc şi Războiului Civil american, uniformele americane au trecut din nou printr-o schimbare, sacourile militare devenind mai apropiate de sacoul clasic, iar epoleţii, brâul şi mânecile mai decorate. În loc de ceacoul rigid, soldaţii purtau un chipiu militar moale, epoleţii continuând să acopere tot umărul. Tot în această perioadă, diferitele diviziuni ale armatei americane au început să poarte culori secundare diferite la costum pentru a-şi ilustra apartenenţa la armă. De exemplu, infanteria purta albastru, cavaleria purta galben iar artileria roşu.

În anul 1868, în *Legea de organizare a puterii armate* erau descrise noile ţinute ale armatei române, caracterizate prin simplitate şi sobrietate. Uniformele purtate de Armata Română în Războiul de Independenţă au fost stabilite prin Înaltul Decret nr. 212 din 9/21 iunie 1873, care relua o serie de modificări ale ţinutelor militarilor adoptate în anii anteriori, fiind legate de evoluţia structurilor oştirii după apariţia legii de organizare a puterii armate din anul 1872, prin care au fost create trupele teritoriale de dorobanţi şi călăraşi.

Decretul nr. 212 din 9/21 iunie 1873 a pus bazele uniformelor tradiţionale ale armatei române, particularizându-le în context european, fiind purtate cu mici modificări până în preajma Primului Război Mondial. Domnitorul Carol I a decis astfel, să reechipeze, pe criterii mai economice armata, reununţând la fastul uniformelor din timpul domnitorului Alexandru Ioan Cuza, fiind în schimb mai pline de culoare, mai confortabile şi în pas cu moda militară a timpului.

Regulamentul uniformelor militare din 1873 stabilea patru ţinute: mare ţinută, ţinuta de serviciu, ţinuta de campanie şi ţinuta de zi. Potrivit autorilor volumului *Armata Română în Războiul de Independenţă (1877 – 1878)*, deosebirea între aceste ţinute se făcea prin accesoriile (egrete, penaje, pampoane) care se puneau la coifuri, iar, în cazul ofiţerilor, prin epoleţi (metalici, cu franjuri, la mare ţinută sau treflă la celelalte ţinute) şi prin şarf (respectiv brâu, la cavalerie), pentru toate ţinutele, mai puţin cea de zi. Unele categorii de ofiţeri – generalii, aghiotanţii domneşti aveau două tunici. Una avea broderii la guler şi la manşete, epoleţi cu franjuri, fiind purtată la mare ţinută, iar cealaltă avea doar trese de grad şi trefle, fiind purtată la celelalte ţinute. Domnitorul Carol I prefera să poarte uniforma de mică ţinută în aproape toate împrejurările, cu excepţia evenimentelor deosebite, când protocolul impunea portul uniformei de mare ţinută.

Admirate de presa străină care transmitea informaţii despre campania româno-rusă din Bulgaria (1877–1878), uniformele româneşti erau descrise ca originale şi pitoreşti. Echipamentul dorobanţilor avea ca sursă de inspiraţie portul ţărănesc, format din iţari, cămăşi, opinci şi o căciulă de miel cu pană de vulture (aşa cum specifica regulamentul!) sau curcan (mult mai uşor de procurat) şi era privit în Occident ca exotism. Uniformele dorobanţilor au stârnit şi entuziasmul lui Dick de Lonlay, corespondentul săptămânalului francez „Le Monde Illustré", care fusese impresionat de albul imaculat al bluzelor dorobanţilor şi era încântat de înclinaţia românilor pentru tot ce era strălucitor şi spectaculos în materie de costum.

Roşiorii formau cavaleria permanentă a oştirii şi erau echipaţi cu uniforme foarte elegante, care au stârnit admiraţia observatorilor străini. Tunica trupei de roşiori era confecţionată din postav roşu, încheiată la un rând de 5 nasturi alungiţi din metal galben, corespunzători brandemburgurilor. Acestea erau din lână neagră şi aveau la extremităţi rozete din metal galben. Marginile tunicii şi cusăturile de la spate erau marcate de găitane din lână neagră, ornate rozete metalice. Pe umăr avea găitane din lână neagră, distincţia gradelor făcându-se prin galoane din bumbac sau fir auriu, plasate deasupra manşetelor, ca la infanteria de linie.

Din 1895, Maria, principesa moştenitoare a României a devenit comandant onorific al Regimentului 4 Roşiori, purtând uniforma de colonel. Frumoasa nepoată a reginei Victoria a Marii Britanii, căsătorită cu principele Ferdinand, moştenitorul tronului României, se remarca în paradele militare de la sfârşitul secolului al XIX-lea prin atitudinea firească pe care o avea atunci când îmbrăca uniforma militară şi călărea în fruntea unităţii.

Din anul 1910 armata română a început testările de schimbare a uniformei, iar în 1912 apare prima ţinută de campanie ce era făcută din material gri-verzui, diferenţierea între arme şi specialităţi făcându-se prin culorile de la petliţe şi cifre sau alte atribute montate la coifură şi epoleţi.

Expoziţia *Culorile marţialităţii: splendoarea uniformei înaintea Marelui Război* (Fig. 1) aduce în atenţia publicului uniforme militare româneşti şi străine (Franţa, Anglia, Danemarca, Suedia, Serbia, Portugalia, Austro-Ungaria, Germania, S.U.A., Rusia) din anii dinaintea Primului Război Mondial, componente şi accesorii ale acestora, alături de fotografii de epocă din colecţia dr. Adrian-Silvan Ionescu. În cadrul expoziţiei pot fi astfel admirate specimene de uniforme româneşti care acoperă toate armele tradiţionale: infanterie, cavalerie, artilerie, geniu şi marină (Fig. 2, 3). Uniformele civile aferente Curţii Regale şi ceremoniilor oficiale nu puteau lipsi din expunere: fracul şi bicornul de diplomat (Fig. 4), livrelele personalului casei domnitoare de mare şi mică ţinută şi ghebele surugiilor poştei cu cai (Fig. 5), ceea ce-i sporeşte ineditul şi valoarea. Fotografiile cu imaginile militarilor din secolul al XIX-lea trezesc o vie nostalgie după eleganţa şi cavalerismul oamenilor de atunci. Pozând singuri sau alături de camarazi, soldaţii inspiră încredere, forţă, dar şi eleganţă.

Exponatele au fost judicios organizate, pe ţări, şi aranjate cu multă atenţie chiar de colecţionar, care a elaborat şi fişele de obiecte după care au fost editate etichetele. În vreme ce uniformele complete au fost expuse pe manechine, în vitrine au fost concentrate piese disparate de uniformă şi echipament (epoleţi, centuri, eşarfe, eghileţi, chipie, bonete şi căşti, penaje şi egrete (Fig. 6), tocuri de revolver, cartuşiere şi ledunci, ordine şi medalii). Printre ele au fost plasate fotografii de dimensiune redusă (carte-de-visite) care ilustrau epoca şi suplineau lipsa anumitor uniforme sau specialităţi militare.



Fig. 1. Aspect din expoziţie.



Fig. 2. Tunici de ofiţeri de artilerie, roşiori şi vânători pedeştri.



Fig. 3. Uniformă de locotenent de marină ce a aparținut comandorului Eugeniu Botez care, ca scriitor folosea pseudonimul Jean Bart.



Fig. 4. Uniformă de diplomat ce a aparținut lui Eugen Mavrodi, ministru plenipotențiar la Bruxelles.



Fig. 5. Ghebe de surugiu princiar şi livrele de la Curtea Regală a României.

Fig. 6. Chipie, penaje şi ledunci româneşti.

Colecționarul mărturiseşte în textul introductiv al catalogului ce a fost publicat cu această ocazie că începuturile interesului său pentru armată s-au produs pe la vârsta de 5–6 ani, când a primit în dar o sabie de jucărie, de model austriac. Această piesă încă există şi a fost expusă într-o vitrină, chiar la intrarea în expoziție, sub eticheta „Începuturi”. Ea este alăturată câtorva regulamente şi pliante cu uniforme naționale şi a marelui *Album al Armatei Române, 10 Maiu 1902* (Editura Librăriei Socec et. Co., Bucuresci, 1902). Între obiectele de excepție se remarcă uniforma de marină ce a purtat-o, în grad de locotenent, comandorul şi scriitorul Eugeniu Botez (1874–1933), cunoscutul autor al romanului *Europolis* pe care l-a semnat cu pseudonimul Jean Bart (vezi Fig. 3); o pereche de epoleți de general de corp de armată ce au aparținut regelui Carol I, şi tot ai acestuia au fost epoleții de general feldmareşal în armata prusiană (Fig. 7) şi aceia de general în armata rusă, unde-i fusese acordată comanda onorifică a Regimentului Nr. 18 Infanterie „Vologda”. Alte piese rare, poate nu la fel de valoroase deoarece nu li se cunosc posesorii, dar care atrag atenția prin nuanțe şi decor, sunt o tunică de general maior în armata austro-ungară (model 1871), o cască de dragon şi un bicorn, ambele folosite tot de trupele cesaro-crăieşti (Fig. 8), o uniformă completă de vice-locotenent de comitat englezesc – funcție civilă care avea dreptul la o ținută specială în timpul unor ceremonii (compusă din frac roşu cu broderii argintii la guler şi manşete, pantaloni, epoleți de argint, centiron şi bicorn) (Fig. 9), o tunică de muzicant din Grenadier Guards (model 1854) (Fig. 10), o cască de lăncier britanic din Regimental Nr. 16 (care a luptat la Waterloo) şi o căciulă de cimpoier scoțian din Black Watch 42nd (Royal Highland) Regiment on Foot, o altă uniformă cu toate accesoriile este de căpitan din infanteria suedeză, Regimentul Kalmar (Fig. 11), o tunică de căpitan de artilerie călăreață franceză (model 1884), un bicorn de general de brigadă francez (model 1872). În materie de decorații sunt de menționat Medalia Războiului Crimeii cu bareta Sevastopol (1854), aceea rusă a războiului din 1877–78 şi o mare şi grea Medalie Prezidențială a Păcii, bătută în 1845, în argint, şi acordată de preşedintele James K. Polk unei căpetenii amerindiene care îşi arătase loialitatea față de Statele Unite şi nu dezgropase securea războiului. La acestea se adaugă o coroană de pene de căpetenie a indienilor Lakota, o pereche de mocasini şi două cuțite cu tecile din piele decorate cu mărgele sau împletituri din ace de porc spinos, specifice triburilor din Marile Preerii americane (Fig. 12). Colecționarul explică prezența acestor obiecte în expoziție, prin faptul că amerindienii erau războinici organizați după toate principiile militare, iar penele de vultur aveau pentru ei valoarea galoanelor de fir şi a decorațiilor acordate în armatele europene. Alături de vitrina care le conține au fost panotate nişte fotografii cu chipuri de indieni înveşmântați în costume de sărbătoare, aşa cum i-au imortalizat Alexander Gardner, David F. Barry, De Lancey Gill sau Heyn and Matzen din Omaha, obținute

de un colecționar de la Smithsonian Institution din Washington, D.C. Toate acestea erau copii contemporane după clişee originale aflate la Arhiva Națională Antropologică de la Smithsonian Institution, din Washington, D.C.



Fig. 7. Epoleți şi eşarfe prusiene – unele au aparținut regelui Carol I.



Fig. 8. Efecte ale trupelor austro-ungare: bicorn de marină, cască de dragon, bonetă de mică ținută pentru cavalerie, ceacouri de infanterie, eşarfă şi brâu.



Fig. 9. Uniformă de vice-locotenent de comitat britanic.



Fig. 10. Uniformă de muzicant din Grenadier Guards, Marea Britanie.



Fig. 11. Uniformă de căpitan
din infanteria suedeză.



Fig. 12. Piese americane de echipament şi obiecte etnografice de la amerindieni.

Profesorul, istoricul de artă şi colecţionarul Adrian-Silvan Ionescu este un vechi şi consecvent colaborator al Muzeului Naţional Cotroceni, care a acceptat invitaţia noastră de a-şi expune pentru prima dată public colecţia de uniforme militare şi accesorii, colecţie pe care a început să o constituie în anii 70 ai secolului XX.

Dr. Adrian-Silvan Ionescu este pasionat încă din copilărie de uniformele militare, de istoria militară în general, el fiind şi fondatorul, în anul 2004, al Asociaţiei „6 Dorobanţi“, primul grup de reconstituire istorică din România. Membrii Asociaţiei „6 Dorobanţi“ sunt oameni pasionaţi de istoria militară, colecţionari de uniforme şi obiecte militare vechi, „soldaţi de duminică“ cum se autointitulează. Iubesc istoria, dar nu orice fel de istorie, ci „istoria vie“, istoria trăită prin propria experienţă. Re-enactorii se joacă „de-a războiul“, dar este o joacă serioasă, menită să aducă în zilele noastre imagini din trecut, scene de viaţă, de luptă, de bucuria victoriei sau tristeţea înfrângerii, aşa cum au trăit-o adevăraţii protagonişti. Atenţia acordată purtării uniformelor, respectarea regulamentelor militare şi a ierarhiei, pregătirea pentru luptă, marşurile nu totdeauna foarte lejere, condiţiile meteorologice uneori neprielnice din taberele şi cartierele generale, fac din aceşti re-enactori adevăraţi „ostaşi“, pasionaţi de trecut şi de păstrarea vie, în memoria colectivă, a unor momente memorabile din istoria naţională şi universală. La vernisaj, un grup de membri ai Asociaţiei „6 Dorobanţi” au animat atmosfera sălii dând onorul îmbrăcaţi în uniformele Independenţei, acelea purtate la 1877 (Fig. 13), şi însuşi colecţionarul a purtat marea ţinută a unui general de brigadă din aceeaşi vreme (Fig. 14).

Pentru a se documenta asupra uniformelor şi a fizionomiilor acelora care le purtau, dr. Adrian-Silvan Ionescu a petrecut multe ore de studiu în sălile de lectură ale Bibliotecii Academiei Române, Bibliotecii Naţionale a României şi Arhivelor Naţionale, scriind şi publicând totodată şi o serie de studii cu tematică militară. După 1989, odată cu posibilitatea călătoriilor în Occident a reuşit să-şi completeze colecţia de uniforme româneşti şi cu uniforme militare străine şi accesoriile aferente, achiziţionând obiectele mult visate din aşa numitele „pieţe de purici” din Londra, Paris, Lisabona, Viena, Ohio, Texas, New Mexico.

Colecţionarul Adrian-Silvan Ionescu ne-a declarat că „fiecare tunică, fiecare epolet sau chipiu îşi are povestea sa, atât cea a posesorului iniţial (atunci când acesta însoţeşte în chip miraculos obiectul), cât şi a modului cum mi-a sosit în posesie, căci şi obiectele au viaţa lor, la fel ca aceia pentru care au fost făcute. Şi de multe ori, aceste obiecte neînsufleţite supravieţuiesc cu mult beneficiarului şi au mai multe vieţi decât acesta, ajungând până la noi şi de la noi, mai departe”.



Fig. 13. Asociația „6 Dorobanți” la vernisaj, 10 Mai 2017.



Fig. 14. Colecționarul în pauza unui interviu pentru DIGI 24, 31 mai 2017, foto Ştefania Dinu.

Ne-am putea întreba ce legătură există între armată, uniformă şi artă? Şi de ce este necesar să scriem într-o revistă de artă despre o expoziție de ținute şi efecte militare? Legătura este foarte mare şi trainică: de sute de ani tematică războinică a fost abordată de plasticienii din toate țările, luptele şi tipurile de luptători au suscitat interesul pictorilor şi sculptorilor. Iar pentru a le elabora cu toată corectitudinea cerută de beneficiar –

fie el cap încoronat sau director de muzeu sau de spațiu public unde urmau să fie expuse lucrările respective – era necesar ca artistul să se documenteze. În atelierele marilor pictori existau adevărate colecții de uniforme, arme, harnaşamente, care să le permită a închega o compoziție realistă. Adolph von Menzel, Anton von Werner, Édouard Detaille, Ernest Meissonier, Hans Makart, Anton Romako, Jan Matejko şi mulți alții dețineau asemenea recuzite pe care le foloseau când se apucau de o nouă compoziție istorică. Chiar Theodor Aman avea în atelier o panoplie cu diverse arme, europene şi orientale, iar atunci când, în 1854 se apucase să picteze „Bătălia de la Oltenița" i-a cerut lui Barbu Iscovescu, aflat la Constantinopol, documentație legată de uniformele armatei otomane. Iar când a ajuns chiar el în ținuturile răsăritene a făcut schițe de uniforme ale trupelor beligerante din jurul Sevastopolului. Parcurgând exponatele de față nu te poți opri să nu revezi în minte marile tablouri ale lui Nicolae Grigorescu, inspirate de campania din 1877 la care luase parte ca artist de front. Căciula de urs din dotarea soldaților englezi din Coldstream Guards sau aceea din pene de struț a cimpoierului scoțian îți pot readuce înaintea ochilor atâtea picturi britanice în care apar asemenea militari în timpul războaielor napoleoniene sau în acela al Crimeii – precum compozițiile realizate de Elizabeth Thompson, Lady Butler („Scotland Forever!", „The 28th Regiment at Quatre Bras"). Un scenograf şi un istoric al costumului pot învăța foarte multe vizitând această expoziție.

Catalogul ce a fost editat cu această ocazie conține imaginile color ale tuturor obiectelor expuse, două texte introductive, fişele exponatelor şi o amplă bibliografie selectivă. Grafica de foarte bună calitate a fost asigurată de ing. Radu Ciubotaru, iar fotografiile au fost executate de Bogdan Iorga şi de colecționar.

Culorile marțialității: splendoarea uniformei înaintea Marelui Război este o expoziție plină de culoare, o călătorie în timp într-un veac în care simțul datoriei şi al onoarei era un mod de viață, o istorie trăită şi asumată de oamenii acelor vremuri şi pe care noi, cei de azi, o rememorăm şi o reaşezăm la locul cuvenit.

Ştefania Dinu

Conferința internațională *Rhetorics of War in the Arts. A Century of War (1917–2017)*, Bucureşti, Academia Română, 5–6 octombrie 2017

Conferința internațională *Rhetorics of War in the Arts. A Century of War (1917–2017)*, organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu", s-a înscris cu succes în seria evenimentelor menite să marcheze trecerea unui secol de la Primul Război Mondial. Desfăşurându-se în Aula Magna a Academiei Române, în prima zi, şi în Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu" al BAR, în cea de-a doua zi, evenimentul a reunit 25 de cercetători din SUA, Germania, Polonia, Elveția, Suedia, Republica Moldova şi România. Coordonatorii conferinței, dr. Olivia Nițiş şi dr. Adrian-Silvan Ionescu, au propus o tematică extrem de ofertantă, vizând nu doar reflectările în artă ale primei conflagrații mondiale, ci – într-o paradigmă mai largă – retorica războiului ca parte integrantă a civilizației umane din ultimii 100 de ani. Iconografia unei istorii tulburi, propaganda vizuală care influențează mentalitatea colectivă, modelând implicit realități sociale şi politice, granița dintre adevăr şi ficțiune, dintre eroism şi imaginea lui prefabricată, tragismul conflictelor militare ca izvor al unei noi viziuni asupra rolului artei în societate au fost doar câteva dintre subiectele abordate de vorbitori.

Lucrările conferinței au fost deschise de acad. Răzvan Theodorescu, preşedintele Secției de Arte, Arhitectură şi Audiovizual a Academiei Române, şi de Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu". A urmat expunerea susținută de Steve Yates, *keynote speaker* al conferinței: *Inventing Modern Photomontage to Guernica: Artistic Actions from World Wars*. Cercetătorul american a plecat de la premiza că războiul stimulează dezvoltarea tehnologică, dar şi inovația în sfera limbajului artistic. Vechile convenții se spulberă, percepția publicului se schimbă – fapt care explică expansiunea unor curente de avangardă apărute în perioada antebelică (expresionismul, futurismul, constructivismul, cubismul, suprematismul). În cazul fotografiei – ca şi al cinematografului, de altfel – inovațiile tehnice generează noi forme de expresie artistică. Steve Yates s-a oprit cu precădere asupra fotomontajului, procedeu care cunoaşte o mare popularitate în timpul Primului Război Mondial şi care le permite fotografilor ca, din imaginile surprinse de cameră, să creeze mesaje cu puternică încărcătură ideatică. În climatul tensionat al războiului, fotomontajul reflectă cel mai adesea o lume fracturată, haotică, irațională, cum regăsim mai târziu în faimoasa *Guernica* a lui Picasso.

Propaganda de război nu a ocolit publicațiile pentru copii: este tema abordată de Ramona Caramelea în comunicarea sa *Images of War in Romanian Children's Magazines, 1939–1945*. Concepute într-un limbaj

comprehensibil pentru publicul-țintă, imagini şi texte care promovau o cultură a războiului se regăsesc în revistele pentru copii care precedă sau acompaniază cele două conflagrații mondiale. Aplecându-se asupra perioadei 1939–1945, cercetătoarea a analizat variatele modalități imagistice şi discursive prin care micilor cititori li se inculcau mitul eroului, ideea de sacrificiu etc. Despre modelele comportamentale pe care le impune o societate aflată în război a vorbit şi Simion Câlția (*Heroism and Propaganda. Romanian War Decorations, 22 June 1941 – 23 August 1944*). Decorațiile militare – a subliniat cercetătorul – au constituit nu doar o recunoaştere a meritelor pe câmpul de luptă, ci şi un mijloc de propagandă şi de susținere a moralului trupelor. Schimbările efectuate în sistemul decorațiilor militare în cel de-al Doilea Război Mondial, prezentarea în presa oficială a faptelor de eroism răsplătite cu medalii, pe de o parte, şi apariția frecventă în fotografii a liderilor politici alături de ofițerii decorați, pe de altă parte, demonstrează că autoritățile au înțeles foarte bine importanța componentei mediatice a războiului.



În Aula Magna a Academiei Române, foto S. Chițu.

În comunicarea sa *The Awaited War: Reflecting the Great War in Romanian Press during Neutral Years, 1914–1916*, Adriana Dumitran a analizat ilustrațiile şi fotografiile de război publicate de presa românească în anii neutralității. Cercetătoarea a identificat două tipuri de discurs vizual, unul prezentând portrete ale liderilor militari şi politici din ambele tabere, iar celălalt – scene de pe câmpul de luptă, distrugerea unor localități, dramele răniților şi refugiaților. Este o perioadă în care materialul iconografic a fost preluat în cea mai mare parte, nu fără dificultăți, din presa europeană.

Alin Ciupală a abordat o temă puțin explorată la noi, în comunicarea *Feminine Speech about War in Romania between 1914–1918*. Autor al volumului recent apărut *Bătălia lor. Femeile din România în Primul Război Mondial*, istoricul Alin Ciupală îşi continuă aici cercetarea, investigând modul în care s-a conturat un discurs feminin asupra războiului. El a pus în lumină rațiunile care le-au determinat pe femeile din societatea românească să susțină angajarea țării în luptă, analizând totodată similitudinile, dar şi diferențele de nuanță între atitudinea masculină şi cea feminină față de război. Dacă vocea femeilor s-a făcut auzită în spațiul public, nici faptele n-au lipsit, vorbitorul calificând ca „remarcabilă" implicarea femeilor în conflict, când doamne cu statut social înalt ori tinere anonime şi-au asumat roluri considerate, în mod tradițional, apanajul bărbaților.

Alt subiect inedit, impactul războiului asupra pieței de carte din România interbelică, a fost tratat de Bogdan Popa în *War Trauma and Book Market in Interwar Romania*. Cum s-a mai observat, numărul romanelor scrise şi publicate în anii '20–'30 creşte semnificativ, multe dintre ele raportându-se, direct sau indirect, la traumele războiului, ca experiență personală şi colectivă, dar şi la realitățile sociale care prind formă după 1918. Lăsând la o parte valoarea estetică şi/sau documentară a acestor romane (amplu comentate de-a lungul timpului de istoricii literari), Bogdan Popa s-a aplecat asupra strategiilor publicitare şi de marketing folosite de editori, dată fiind nevoia publicului de a citi despre conflagrația de o amploare fără precedent, cu toate efectele ei asupra individului şi comunității.

În comunicarea *The Point of View in the Great War Cinema*, Adrian Leonte s-a referit la producția cinematografică din anii Primului Război Mondial. Aceasta a cunoscut diverse genuri, dar, pe măsură ce

oamenii înţeleg că războiul nu se va sfârşi repede, cum se spera, un segment tot mai important l-au alcătuit jurnalele de actualităţi, documentarele, filmele de montaj care mixau, într-o naraţiune plauzibilă, secvenţe filmate „pe viu” cu reconstituiri ale evenimentului real – toate acestea satisfăcând dorinţa de informare a spectatorilor, într-o lume ce se schimba dramatic în jurul lor. Armatele ţărilor beligerante şi-au creat propriile structuri cinematografice, recrutând atât fotografi, cât şi membri ai primelor generaţii de regizori şi cameramani. Aşa au apărut în Europa filme în care războiul era văzut din perspectiva unor profesionişti ai imaginii, capabili să surprindă detaliul relevant, starea de spirit a combatanţilor, atmosfera dramatică de pe câmpul de luptă.

Începând prin a evoca rolul imigranţilor italieni la modernizarea României – ca ingineri, constructori, profesori, medici, artişti, oameni de presă etc. –, istoricul Raluca Tomi a trecut în revistă în comunicarea sa *Italian Testimonies about the Traumas of the Romanian Society during the Great War* mărturiile lăsate de unii locuitori ai peninsulei, stabiliţi temporar la noi, asupra realităţilor româneşti din timpul războiului. Studiind articole din presă, corespondenţă inedită, memorii, cercetătoarea a sintetizat impresiile şi constatările de cert interes ale unor personalităţi ca publicistul Benedetto de Luca, un neobosit făuritor de punţi între români şi italieni, Ramiro Ortiz, profesor la Universitatea din Bucureşti şi fondator, în 1924, al Institutului Italian de Cultură, Cesare Fantoli şi Iginio Vignale, doi constructori cunoscuţi ş.a.

Mihai Dohot, autorul comunicării *Photographic Testimonies from Basarabia of the Two World Wars*, a supus atenţiei chestiunea „spaţiilor albe” din istoria Basarabiei în cursul celor două Războaie Mondiale, cel puţin sub aspectul materialului vizual. Dacă ilustraţiile, fotografiile, filmele de război au fost utilizate intens, pentru propagandă, în alte părţi ale Europei, nu la fel au stat lucrurile în cazul Basarabiei. Fotografii care să documenteze jafurile comise în 1917 pe teritoriul dintre Prut şi Nistru de trupele ruseşti aflate în plină degringoladă şi restabilirea ordinii de către armata română, anexarea Basarabiei şi Bucovinei în 1940 de către Uniunea Sovietică, intervenţia eliberatoare a armatei române în 1941 (nelipsită nici ea de reprimarea unor grupuri de civili făţiş sau potenţial ostile României), distrugerea infrastructurii de trupele sovietice în retragere – asemenea fotografii, subliniază cercetătorul, sunt rare, foarte puţin circulate în spaţiul public sau, pur şi simplu, lipsesc. Este rolul istoricilor de astăzi să identifice materialul iconografic – atât cât este – referitor la acest lung şir de evenimente, pentru mai corecta lor înţelegere.

Fondat în mare parte a Europei pe parcursul secolului al XIX-lea, serviciul militar obligatoriu se asociază cu constituirea statului-naţiune modern şi cu necesitatea apărării acestuia. Evident, lucrurile se complică în cazul imperiilor, unde conceptul de naţiune păleşte în faţa intereselor supranaţionale şi a loialităţii faţă de împărat. Este tema în care se înscrie comunicarea lui Marian Lupaşcu *The Soldiering in Romanian Folklore*, cercetătorul evocând situaţia românilor din Transilvania, Bucovina şi Banat înregimentaţi în armata austro-ungară. În marea lor majoritate ţărani, aceşti tineri, aruncaţi într-un mediu nefamiliar, resimţit ca ostil, îşi exprimă trăirile în cântece de cătănie, gen care avea de altfel o bogată tradiţie şi în regat. Cercetătorul a examinat în expunerea sa particularităţile acestor creaţii, trecând totodată în revistă şi alte genuri muzicale practicate în armată (marşurile etc.). Au fost prezentate transcrieri de muzică şi text, iar publicul a putut audia în premieră câteva înregistrări originale, prelucrate digital.

În comunicarea *Romania's Neutrality during the First World War in the Cartoons of the Magazine Furnica*, Elena-Cristina Brăgea a vorbit despre „neutralitatea activă a României în primii doi ani de război. Nu doar decidenţii politici, ci şi opinia publică nutreşte un interes viu faţă de conflagraţia care se extindea rapid. Notând ca principale tendinţe ale perioadei 1914–1916 creşterea simpatiei pentru Antantă şi răspândirea în mase a idealului unionist, cercetătoarea îşi propune să scruteze societatea românească prin lentila presei satirice. În acest scop, îşi alege ca obiect de studiu săptămânalul umoristic „*Furnica*”, fondat de George Ranetti şi N.D. Ţăranu. „*Furnica*” a fost cea mai importantă revistă de gen a vremii. Textelor, compuse în mare parte de fondatori, li se adaugă în paginile publicaţiei numeroase caricaturi semnate de artişti plastici ca Ary Murnu, Francisc Şirato, Camil Ressu, Tojo, Iosif Iser sau N. Mantu – ele constituind o veritabilă radiografie a mentalităţilor, opiniilor, atitudinilor din epocă, de la cele privind războiul la aspecte ale vieţii cotidiene.

Marian Ţuţui a vorbit despre primul producător local de film din Balcani, sârbul Svetozar Botorić (*Svetozar Botorić and His Films*). Studiul activităţii acestui pionier pe tărâmul artei cinematografice a fost facilitat de descoperirea, în anul 2003, a aproximativ două treimi din peliculele pe care le-a produs; ele se aflau la Arhiva Austriacă de Film, în colecţia Ignaz Rheintahler. Cercetătorul îl descrie pe Botorić ca tipic om de afaceri, mânat de dorinţa de a face bani, deschis la noutăţile tehnice ale celei de-a şaptea arte, dar în acelaşi timp animat de un sincer patriotism. Din producţiile lui au fost găsite *Karadjordje* (1911, regia: Ilija

Stanojevic-Cica), primul film sârb de ficțiune, precum şi 18 documentare, dintre care majoritatea au ca subiect războaiele balcanice.

În comunicarea *Deeply Impacting Echoes of the Two World Wars in Romanian Music*, Carmen Popa şi-a propus să analizeze o serie de creații muzicale în care răsună ecourile unei istorii pline de vicisitudini, presărate cu momente în care oamenilor li s-a cerut să dea dovadă de eroism, solidaritate, spirit de sacrificiu. Cercetătoarea a evocat mai întâi vechi imnuri, marşuri, cântece militare – producții ilustrând un gen muzical care (la noi ca şi aiurea) este menit să însuflețească sentimentele patriotice în rândul auditoriului, dar, adăugăm noi, şi să ofere soldaților care se pregăteau de luptă o motivație emoțională, atenuându-le teama firească: *Drum bun*, *Pui de lei*, *Imnul eroilor*, *Deşteaptă-te, române* etc. O altă categorie o reprezintă compoziții din a doua jumătate a secolului XX, devenite clasice, care – după dezastrele provocate de cele două conflagrații mondiale – se înscriu într-o retorică anti-război: cantata *Chipul păcii* de Aurel Stroe (versuri: Paul Eluard), balada pentru narator şi orchestră de coarde *La piatra de hotar* de Felicia Donceanu, suita corală *Flăcări și roți* de Corneliu Cezar (versuri: Eugen Jebeleanu) ş.a.

Adăugând un nou capitol cercetărilor sale privind evoluția caricaturii româneşti în context european, Adrian-Silvan Ionescu a susținut comunicarea *Cartoons in Occupied Bucharest (1917–1918)*. Vorbitorul remarcă faptul că, în anii ocupației Bucureştiului, arta caricaturii ajunge la maturitate. Desigur, cenzura administrației germane s-a exercitat din plin, fără a stăvili însă înflorirea genului în sine. Cum subliniază cercetătorul, se pot distinge în presa Capitalei ocupate două tipuri de caricaturi. Pe de o parte, este vorba de cele cu funcție propagandistică, în care erau vizate Anglia, Franța, Rusia şi țările aliate, sugerându-se că adevărata cauză a războiului ar rezida în politica dusă de acestea. Asemenea ilustrații se regăsesc în revista armatei „Rumänien Feldpost" (care publica desene umoristice de o anumită ținută) sau în „Rumänien in Wort und Bild" şi în „Săptămâna ilustrată". Pe de altă parte, se publică din abundență caricaturi care surprind figuri şi fenomene locale. Sunt satirizați profitorii, speculanții, ba chiar şi politicienii români care îngenuncheaseră țara, după cum alte desene fac trimitere la criza alimentelor, la viața mondenă, la noile forme de distracție ale bucureştenilor pe timp de război. Pline de maliție şi de spirit jucăuş, aceste producții reprezintă un real progres în istoria genului.

A doua zi a conferinței a debutat cu lucrarea *Recent European Art on World War I: Under its Own Commission – the Anti - War Artist*, prezentată de Andrea Domesle. Istoria este mereu reinterpretată, în funcție de epoca în care trăim, de ideologiile şi curentele de idei contemporane, de apartenența noastră la un spațiu geografic şi cultural – a spus vorbitoarea, reafirmând un adevăr bine verificat, dar pe care câteodată tindem să-l uităm. Artiştii sunt şi ei parte a acestui proces. Ei pot contribui la o mai bună definire a realității istorice, la extinderea memoriei culturale, la corectarea unor imagini stereotipe ale trecutului ş.a.m.d. Andrea Domesle a comentat în special raportarea artiştilor contemporani la realitățile dure ale Primului Război Mondial. În calitate de curatoare, împreună cu Frank Eckhardt, a expoziției internaționale itinerante *Notes on the Beginning of the Short 20th Century*, ea a putut observa atât predilecția artiştilor contemporani pentru imagini nonconformiste ale războiului, greu acceptabile social, cât şi marea diversitate în abordarea temei, rezultatul fiind „o polifonie de interpretări istorice, de atitudini individuale şi naționale".

Manuela Cernat a vorbit despre rescrierea istoriei în timpul regimului comunist şi despre consecințele pe care le-a avut această politică în arta filmului (*Historical Truth Distorted by Censorship and Propaganda*). Distorsionarea sau ascunderea unor adevăruri istorice incomode – fenomene prezente într-o anumită măsură în orice societate – devin o armă extrem de puternică în cadrul sistemelor totalitare, iar cazul României postbelice o demonstrează din plin. Noul regim trebuia să-şi impună doctrina, iar strategiile puse în aplicare în acest scop implicau între altele, cum subliniază cercetătoarea, alterarea memoriei colective. Astfel, filmele de război produse înainte de intrarea în țară a Armatei Roşii au fost distruse; cu trecerea timpului, generațiile tinere de cinefili nu mai au cunoştință de existența lor. Noile producții istorice sau de război trebuiau să urmeze agenda oficială, ocolind subiecte tabu ca, de pildă, intervenția armatei române în Ungaria, în vara lui 1919, care pune capăt efemerului regim bolşevic instaurat de Béla Kun, sau relațiile lipsite de cordialitate dintre trupele româneşti şi cele sovietice, după 23 august 1944.

Umanitatea a avut întotdeauna nevoie de eroi; uneori este vorba de figura hiperbolizată a unor personaje istorice reale, alteori de un model imaginar sau a cărui proveniență se vădeşte greu de verificat. Din această a doua categorie face parte Mehmetçik, evocat de Silvana Rachieru în comunicarea *The Ottoman War Hero: The Memory of Mehmetçik in Turkey and Romania*. Mehmetçik (Micul Mehmet) şi-a făcut apariția în cultura turcă în timpul Primului Război Mondial, ca simbol al soldatului anonim care se sacrifică pentru patrie. Interesant este faptul că, grație schimbărilor politice interne care aveau să facă posibilă trecerea

de la imperiu la statul turc modern, simbolul eroului de război este acum, pentru prima oară, omul simplu, depozitar al unor virtuţi nebănuite, a cărui bravură se ascunde sub aparenţe modeste. Vorbitoarea a inventariat variatele ipostaze sub care poate fi regăsit Micul Mehmet: în literatură, în artă, dar şi în discursul politic al vremii. Mai tîrziu i-au fost consacrate monumente, analizate de Silvana Rachieru sub aspectul stilisticii în care au fost concepute aceste *lieux de mémoire*.



Moderatorii şedinţelor conferinţei (de la stânga la dreapta: Celina Lunsford, Steve Yates, Marian Ţuţui, Manuela Cernat, Adrian Leonte, Adrian-Silvan Ionescu), foto S. Chiţu.

În ajunul Primului Război Mondial avusese loc o veritabilă revoluţie în domeniul fotografiei. Camerele foto erau mai mici şi mai uşor manevrabile, placa de sticlă fusese înlocuită cu filmul flexibil pe rolă, durata de expunere se redusese, permiţând realizarea de instantanee. Într-un anume sens, Primul Război Mondial a fost şi primul război al fotografiei, susţine Petter Österlund în lucrarea sa, *In the Eyes of the War: A Collection of First World War Stereo Photos*. Într-adevăr, numărul şi calitatea fotografiilor de front din perioada 1914–1918 sunt infinit superioare celor care documentează conflicte militare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Mulţi ofiţeri şi subofiţeri fac fotografii cu propriile aparate. Dar, nu la mult timp după începerea războiului, această practică este interzisă (o interdicţie frecvent încălcată, însă), iar armatele îşi înfiinţează corpuri speciale de fotografi şi cineaşti. Autorităţile ştiau că populaţiei rămase acasă trebuie să i se ofere imagini cosmetizate ale vieţii în tranşee: „mai puţină oroare, mai puţină moarte, mai puţină mizerie”, cum subliniază cercetătorul suedez. Prelucrarea şi difuzarea imaginilor a fost preluată, în Franţa, de câteva companii, între care Verascope Richard. Posesorul unei colecţii de 100 de fotografii stereoscopice Verascope, făcute imediat după încheierea războiului, Petter Österlund le-a prezentat pe cele mai reuşite, încercând să descifreze istoria care se ascunde în spatele unui chip, al unui grup uman, al unei scene, atât de depărtate în timp, dar pe care imaginea ni le aduce atât de aproape.

Cătălina Macovei a vorbit despre opera unui artist uitat, Emil Damian (*Drawings from the Great War by Emil Damian*). Coleg de clasă cu Brâncuşi la Şcoala de Belle-Arte din Bucureşti, Emil Damian se află după 1902 la Paris, unde ţine legătura cu artişti români aflaţi în capitala Franţei. Unii din prietenii săi vor ajunge figuri proeminente în peisajul artei româneşti interbelice. Destinul lui Emil Damian s-a curmat însă mai repede; cu sănătatea şubrezită pe front, se stinge din viaţă la sfârşitul războiului. Aşa se explică, poate, conul de umbră în care au intrat lucrările sale. Totuşi, printre contemporani era cunoscut ca bun colorist, capabil să capteze în linii simple, dar pline de forţă, esenţa unui moment de viaţă sau a unui chip uman. Un interes aparte prezintă schiţele sale de front (multe din ele aflate în colecţia Cabinetului de Stampe al BAR), cu atât mai mult cu cât viziunea artistului se naşte aici din experienţele dureroase trăite în calitate de combatant.

Magdalena Ziolkowska a analizat în comunicarea sa opera lui Andrzej Wroblewski, văzut ca artist „prins în capcana propriului mit” (*Public Executions during German Occupation in WW2 in the Paintings of Andrzej Wroblewski*). Mort într-un accident montan în 1957, la nici 30 de ani, Wroblewski s-a remarcat ca personalitate marcantă a picturii poloneze postbelice mai ales prin seria *Execuţii*. El redă aici uciderea civililor de către nazişti în Polonia ocupată; stilul figurativ inconfundabil, de o obiectivitate rece şi

contrastând puternic cu tragismul temei, conferă imaginilor o uşoară tentă suprarealistă. Criticii din anii ’60–’70 l-au descris ca „pictor al unei generaţii tragice”, „tânăr barbar”, „pictor al durerii”, un „Brecht al pictorilor”, „Spectator vitae”, iar seriei *Execuţii* i s-a atribuit un caracter de universalitate, ca reprezentare a degradării umane şi a cruzimii pe care le provoacă războiul. Magdalena Ziolkowska aduce în schimb argumente pentru o interpretare mai nuanţată a picturii lui Wroblewski, pentru o lectură eliberată de tendinţa etichetărilor, o lectură care ar conduce – în opinia vorbitoarei – la o mai corectă aşezare a artistului în context social şi cultural.



Participanţi la conferinţă în parcul Academiei Române: de la stânga la dreapta: Daniela Gheorghe, Silvana Rachieru, Bogdan Iorga, Corina Teacă, Ramona Caramelea, Magdalena Ziólkowska, Elena-Cristina Bragea, Adrian Leonte, Celina Lunsdorf, Petter Österlund, Andrea Domesle, Zsuzsanna Kemenesi, Manuela Cernat, Cătălina Macovei, Olivia Niţiş, Adriana Dumitran, Adrian –Silvan Ionescu, Mihai Dohot, Steve Yates, Virginia Barbu, Marian Ţuţui, Bogdan Popa. Foto S. Chiţu.

Dacă de prima conflagraţie mondială ne desparte un secol, iar de a doua – şapte decenii, numeroase alte conflicte militare regionale au tulburat istoria ultimei sute de ani. Reacţia artiştilor contemporani în faţa acestor drame colective este una consistentă, cum a arătat Olivia Niţiş în comunicarea *Traces of War in Contemporary Art*. Cercetătoarea observă că artiştii de azi se întorc frecvent la tema războiului, fie dintr-o perspectivă înrudită cu activismul, fie interogându-se asupra modalităţilor prin care ne putem confrunta cu amintirea unor evenimente sângeroase, de dată mai veche sau mai recentă. Retorica lor anti-război se clădeşte în registre variate, de la directeţea mesajului la ironie şi demistificare, de la grotesc la devoalarea fără menajamente a ororilor pe care este capabilă să le comită sau să le îndure fiinţa umană într-un context dat. În comunicarea prezentată, Olivia Niţiş s-a referit cu precădere la artiştii contemporani care abordează teme legate de război şi violenţă, apelând la mijloacele ce câştigă tot mai mult teren în ultimele decenii: performance, instalaţii, intervenţii în spaţiul public.

Celina Lunsford a prezentat un studiu de caz care ilustrează impactul exercitat asupra fotografiei de modă de evoluţia social-politică a lumii occidentale în secolul XX – când crizele şi războaiele au alternat cu perioade de speranţă şi stabilitate (*Fashion Photography Reflecting Crisis and Hope. Louise Dahl-Wolfe and The Harper's Bazaar Years during WWII and the Begining of Cold War*). Într-adevăr, moda nu poate fi separată de contextul social, ea trădând curentul schimbării şi uneori accelerându-l. Vorbind despre Louise Dahl-Wolfe, o prolifică fotografă americană care şi-a câştigat notorietatea în perioada cât a lucrat pentru *Harper's Bazaar* (între 1936 şi 1958), Celina Lunsford are ocazia să recapituleze, din perspectiva industriei şi presei de modă, o istorie altfel zbuciumată. Dar o istorie în care femeile îşi modifică percepţia despre sine, proces la care au contribuit între alţii Louise Dahl-Wolfe cu fotografiile ei ce denotă nonconformism şi simţ al umorului, precum şi întreaga echipă editorială de la *Harper's Bazaar*, în acea vreme un model de creativitate şi spirit liber în zona revistelor de profil. O altă observaţie interesantă priveşte locaţiile pictorialelor realizate în afara teritoriului american în anii ’30–’50: ele erau alese nu o dată în funcţie de interesele externe ale SUA. Astfel, conchide cercetătoarea germană, revistele de modă nu vindeau doar modă, ci deschideau un orizont mai larg, orientând într-o măsură atenţia cititoarelor spre politica internaţională.

Virginia Barbu a vorbit despre Ion Theodorescu-Sion (1882–1939), exponent al „stilului național" în pictură şi membru al generației de artişti a căror evoluție a fost marcată de Primul Război Mondial (*Soldiers, Peasants and other Heroes in the Work of Painter Ion Theodorescu-Sion*). Menționând versatilitatea stilistică a pictorului şi trecând în revistă genurile pe care le-a abordat de-a lungul carierei (peisagistica, natura statică, portretul, compoziția alegorică, pictura murală etc.), cercetătoarea se apleacă asupra lucrărilor sale de război. Theodorescu-Sion a luptat în campania din Bulgaria în 1913, iar în 1916, după intrarea României în război, este prezent în bătăliile din Dobrogea şi din zona Brăilei. Împreună cu alți plasticieni, Sion a fost mobilizat pe lângă Marele Cartier General, pentru realizarea unei iconografii de război. A executat mai multe portrete de soldați în timpul retragerii trupelor în Moldova, în 1917. Desenator foarte bun, artistul a schițat şi scene cu ostaşi în campament, aceste compoziții remarcându-se prin contururile sigure, prin sobrietatea fizionomiilor şi prin redarea unei atmosfere dezolante. Nu lipsesc nici scene de pe câmpul de luptă şi autoportrete ale artistului. În comunicarea ei, Virginia Barbu a întreprins analiza acestei producții din epoca războiului, prin comparație cu o serie de picturi mai târzii semnate de artist, reprezentând portrete de țărani şi păstori sau personaje din legendele româneşti.

În comunicarea *The Great War Reloaded*, Bogdan Iorga ne-a invitat să medităm asupra destinelor individuale ale celor care au trăit Războiul cel Mare. Istoria ne oferă tabloul de ansamblu: prima conflagrație mondială a dizolvat imperii, a redesenat frontiere, a inaugurat era armelor chimice, a bătăliei cu tancuri, a bombardamentelor aeriene. Dar despre soarta fiecărui individ prins în teribilul conflict nu ştim prea multe sau nu ştim nimic, iar ultimii martori au dispărut discret dintre noi, lăsând poate doar o poveste transmisă urmaşilor. În schimb, avem la dispoziție imense arhive de imagini, căci toate țările beligerante s-au îngrijit să documenteze războiul prin intermediul fotografiei şi filmului. Sunt imagini din care putem deduce, până la un punct, cum arăta viața soldatului aruncat în jungla tranşeelor, otrăvit de gazele de luptă, lovit de şrapnele... Putem privi, şi putem compara cu gradul de siguranță al vieții contemporane, cu confortul psihic pe care această siguranță ni-l oferă. Revizitarea trecutului ne face să înțelegem mai bine prezentul, a conchis vorbitorul.

Corina Teacă a tratat în comunicarea ei problema reconstituirii/creării scenelor istorice în pictură, în secolele XIX şi XX (*History and the Art Practice*). Cercetătoarea a abordat atât problematica portretului istoric, cât şi pe cea a scenelor complexe, a compozițiilor elaborate, analizând cu precădere picturi ale artiştilor români.



Vernisajul expoziției *Mărturii din Războiul cel Mare.*
Grafică din colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române. Foto S. Chițu.

Expunerile incitante ale participanților şi eforturile organizatorilor au făcut din conferința *Rhetorics of War in the Arts* o veritabilă reuşită. Nu putem încheia fără să semnalăm că pe 5 octombrie a fost vernisată în galeria „Theodor Pallady" a Bibliotecii Academiei Române expoziția *Mărturii din Războiul cel Mare. Grafică din colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române*, beneficiind de un catalog elegant, cu ilustrație bogată. Cele două evenimente, organizate în conexiune, s-au completat în chip fericit.

Daniela Gheorghe

Ion Grigorescu. Opera pictată. 1963–2017. Muzeul Național de Artă. București. 9 iulie–22 octombrie 2017

O conjunctură favorabilă a făcut posibilă organizarea unei ample expoziții a artistului Ion Grigorescu care a împlinit nu de mult şaptezeci de ani (n. 1945), în perioada 9 iulie – 22 octombrie 2017, la Muzeul Național de Artă din Bucureşti, deşi acest muzeu se limitează, în principiu, la prezentarea artiştilor născuți până în 1910.

Pictorul Ion Grigorescu se bucură astăzi de recunoaştere națională şi internațională, lucrările sale figurând în numeroase muzee româneşti, dar şi în prestigioase muzee de artă contemporană europene printre care cele de la Varşovia, Ljiubliana, Londra (Tate Modern), Paris (Muzeul de Artă Modernă), Amsterdam (Stedelijk).

Expoziția are o intenție polemică declarată şi anume „reabilitarea" operei pictate a artistului, „operă reprimată" cu vorbele lui Erwin Kessler, curatorul expoziției. Erwin Kessler porneşte de la constatarea că Ion Grigorescu a fost receptat după 1989 în Occident mai ales pentru acele lucrări ale sale în care face apel la noile medii – fotografie, video, instalații, performance, majoritatea cu un conținut ideologic explicit, în defavoarea picturii mai vechi şi noi pe care Ion Grigorescu a practicat-o neîntrerupt. Mecanismele care duc la recunoaşterea internațională a unui artist au ignorat, în cazul lui Ion Grigorescu, componenta religioasă a operei sale. De aceea miza expoziției se doreşte a fi reparatoare – prezentarea operei pictate şi a filonului religios, pregnant în ultimele două decenii, ca expresie a angajării sale creştin-ortodoxe. Începând din anii '80 când, lipsit de alte mijloace de subzistență, şi-a luat atestatul de pictor restaurator, Ion Grigorescu a lucrat şi ca pictor de biserici, restaurând numeroase biserici sau pictând din nou unele dintre ele. Catalogul critic[1]al operei pictate, lansat cu ocazia expoziției, acoperă şi activitatea de pictor religios, mult mai întinsă decât în general se ştie.

Expoziția este compartimentată cronologic. Prima sală cuprinde un număr însemnat de lucrări din studenție, din perioada 1963–1969 când Ion Grigorescu a urmat secția de pictură la Institutul de arte plastice „Nicolae Grigorescu" din Bucureşti, avându-l profesor pe pictorul Aurel Vlad. Într-o vreme în care profesori erau Corneliu Baba şi Alexandru Ciucurencu, personalități puternice care au creat şcoală, lăsând amprente de neşters asupra elevilor lor, se poate spune că Ion Grigorescu a avut şansa de a avea un profesor care nu şi-a impus, fie şi involuntar, maniera de lucru, lăsându-i deschisă calea tuturor opțiunilor. Sala cuprinde „exerciții de limbaj" cum le numeşte pictorul, de la portrete atent studiate, de factură academică sau acuzat realistă, trecând prin expresionism, constructivism, abstracționism, etc., până la compoziții în care tematica realist socialistă îşi mai trimite ecourile. Resimte şi el magia picturii lui Ion Țuculescu, a cărui expoziție retrospectivă de mare răsunet din 1965 de la Sala Dalles din Bucureşti a marcat numeroşi artişti din generația tânără. Se poate spune că Ion Grigorescu traversează modernismul de la un capăt la altul. Nimic neobişnuit până aici, orice artist în formare trece printr-o perioadă de tatonări. Dar Ion Grigorescu ajunge la concluzii mai puțin obişnuite şi anume că stilul corupe realul, de aici pledoaria lui împotriva stilului. Declară că pictează ce se vede, ca şi cum recuperarea ochiului inocent ar fi posibilă. Ca antidot împotriva rătăcirilor stilului i se impune cu putere fotografia. În 1969, după propriile lui declarații, Ion Grigorescu copiază, utilizând tehnica picturii, o fotografie. Fotografia era deja de mai de mult o practică constantă a activității sale, fără să fi fost însă corelată cu pictura. Ceea ce este foarte interesant aici este ca apelând la ideea de copie, Ion Grigorescu recuperează un moment al pedagogiei artistice tradiționale. Cum bine se ştie, copierea capodoperelor maeştrilor forma însăşi baza învățământului artistic până târziu, la sfârşitul secolului al XIX-lea. Dar el nu copiază vreun maestru din trecut, ci o fotografie, mediu care îi furnizează un alt tip de captare a realului, diferit de oricare dintre stilurile acreditate de modernismul primei jumătăți de secol XX. Reacția lui Ion Grigorescu împotriva conceptului de stil, văzut ca un filtru falsificator care se insinuează între real şi imagine, se înțelege mai bine grație acestei expoziții care prezintă pentru prima oară „exercițiile de limbaj" din studenție, în care vedem cât de tenace şi conştiincios a fost periplul lui prin modernism.

Odată cu anii '70, gândirea originală a lui Ion Grigorescu începe sa-şi găsească expresia vizuală care l-a singularizat. Deşi realismul socialist fusese dezavuat oficial, amintirea lui era încă foarte puternică printre artişti şi pledoaria lui „pentru artistul realist"[2], pentru un „realism documentar", bazat pe fotografie, mergea în mod evident contra curentului, riscând să nu fie înțeleasă, într-un moment de deschidere spre cultura occidentală când tendințele abstractizante, până nu de mult sever condamnate, dominau viața artistică

[1] *Ion Grigorescu. Opera pictată: 1963–2017. The Painted Work: 1963–2017*. Catalog critic. Catalogue Raisonné. Editor: Erwin Kessler. Coordonator catalog: Carola Chişiu.MARE. MNAC, Editura Vellant, Bucureşti, 2017. Interesul lui Kessler pentru opera lui Grigorescu este mai vechi, vezi şi Erwin Kessler, *Cel ce se pedepseşte singur*. Ştefan Bertalan, Florin Mitroi, Ion Grigorescu, *Arta şi România în anii '80–'90*, Institutul Cultural Român, Centrul Cultural Palatele Brâncoveneşti, Bucureşti, 2009.

[2] Ion Grigorescu, *Despre artistul realist, Arta*, nr. 12, 1973.

românească. Caracterul subversiv al atitudinii pro-realism a lui Ion Grigorescu apare astăzi cu şi mai multă claritate. Expoziţia ilustrează această importantă etapă de cristalizare a personalităţii sale artistice prin numeroase lucrări emblematice de la începutul anilor '70, printre care *Greva de la Griviţa*, *Interior de bloc,* ambele din 1971 sau *Chioşc de artizanat din 1972.* Pentru înţelegerea corectă a demersului lui Ion Grigorescu este desigur regretabil că expoziţia se limitează la pictură. Cu toate acestea rolul fotografiei nu putea fi ignorat şi curatorul a ales să expună şi lucrări din categoria fotografiilor pictate şi a colajelor, care ilustrează parţial numeroasele şi personalele procedee pe care, în afara oricăror convenţii general acceptate, Ion Grigorescu le explorează din necesităţi stringente ale comunicării. Întâlnirea fotografie-pictură cu transferul de valori de la un mediu la altul, cu incongruenţele şi momentele ei de simbioză, rămâne o constantă a artei lui, care nu încetează să fascineze prin ineditul şi intensitatea expresivă a soluţiilor. Căutarea lor nu devine nici o clipă exerciţiu steril, ci rămâne visceral dependentă de „ceea ce se vede", dar, paradoxal şi de ceea ce visează Ion Grigorescu. Cum se pliază realul pe vis şi visul pe real este un alt topos pe care expoziţia îl pune în valoare. Publicarea în ultimii ani a mai multor volume de jurnal aduce şi în această privinţă un impresionant material de studiu pentru cei ce doresc să pătrundă în universul complicat al lui Ion Grigorescu. Lecturile, visele, credinţa, întâmplările mărunte sau marile întâmplări ale vieţii se întrepătrund aici inextricabil.

O altă preocupare majoră a lui Ion Grigorescu, bine reprezentată în expoziţie, este raportarea la istorie, teritoriu în care subversiunea uzează de toate ambiguităţile. Şi aici expoziţia aduce lucrări excepţionale, de pildă dublul portret al lui *Bălcescu şi Avram Iancu*, 1973, expusă în 1975 la expoziţia *Imagini ale istoriei* de la Galeria Nouă, criticată de condeie aservite oficialităţii, în care obsesia realului îl împinge să dezvolte un realism halucinant, prin reliefarea iluzionistă a personajelor, dar şi prin substituirea portretului unui prieten sub identitatea lui Avram Iancu. Modalităţile de reprezentare în care prezentul chiamă trecutul şi trecutul se revarsă asupra prezentului sunt de-a dreptul răvăşitoare în lucrări precum *Capul Agăi Bălăceanu*, în fapt un autoportret tragic, prezent şi el în expoziţie. Tema autoportretului, înţeles într-un sens foarte larg ca investigare a sinelui profund, a psihismului şi corporalităţii, este la rândul ei reprezentată prin lucrări de primă mărime, depistate, presupun că nu fără efort, prin colecţii muzeale şi particulare.

Ultima secvenţă a expoziţiei, cu lucrări unele foarte recente, este impregnată de imaginar religios, dar şi de o nouă raportare la „ce se vede". Inspiraţia biblică nu se traduce la Ion Grigorescu în iconografie canonică. Într-o barcă care înaintează împotriva vântului, un bărbat gol, descărnat până la ecorşeu, vâsleşte cu încordare maximă. Pe pânza umflată a ambarcaţiunii o linie discretă, în filigran, desenează o biserică, totul văzut într-o perspectivă plonjantă, abruptă, de undeva de sus. Lucrarea reprodusă pe afiş *Biserică (Nava),* 2014, cu simbolismul ei direct şi disimulat în acelaşi timp, este mărturisire şi testament.

Se dezice aici Ion Grigorescu de celălalt Ion Grigorescu, cel receptat de muzeele şi galeriile occidentale? În nici un caz. Autenticitatea este numitorul comun al unei opere, după unii eteroclită, sărind din ruptură în ruptură, care însă nu trebuie judecată după criteriile îngust înţelese ale consecvenţei stilistice.

Catalogul critic lansat cu ocazia expoziţiei, editat de Muzeul de Artă Recentă şi de Muzeul Naţional de Artă, merită o discuţie separată. Am constatat răsfoindu-l că destul de multe lucrări repertoriate şi reproduse s-au împrăştiat prin lume, fără să se mai ştie unde se află în acest moment, cu toate că artistul a oferit informaţiile disponibile. În aceste condiţii reunirea unui ansamblu bogat şi semnificativ de lucrări de Ion Grigorescu într-o expoziţie[3] de ţinută la cel mai mare muzeu al ţării este cu atât mai mult un eveniment.

Ioana Vlasiu

La Beijing în uniforma Armatei Române din Marele Război

În intervalul 24 septembrie–1 octombrie 2017, am efectuat o deplasare la Beijing, la invitaţia Institutului Cultural Român de acolo.

În cadrul proiectului de aniversare a Centenarului Marii Uniri, fusesem invitat pentru a susţine prelegerea *Pe urmele fotografilor din Războiul cel Mare*, pe data de 28 septembrie. Cu acelaşi prilej, artistul

---

[3] Muzeul Naţional de Artă a mai găzduit o expoziţie dedicată aceluiaşi artist în 1998, curatoriată de Ruxandra Balaci*: Ion Grigorescu. Documente 1967–1997.* Catalog. Din nefericire actuala expoziţie nu a avut catalog, curatorul contând desigur pe Catalogul critic unde regăsirea lucrărilor reunite cu acest prilej este extrem de laborioasă şi, odată închisă expoziţia, viitorul cercetător nu va mai avea posibilitatea reconstituirii ei.

vizual Bogdan Iorga a organizat o expoziție de fotografie cu imagini de la reconstituirile istorice la care a participat în țară şi în străinătate, inspirate de Marele Război (Braşov, Fundata, Terezin, Blosdorf). La vernisaj am rostit o alocuțiune în care am prezentat opera tânărului expozant şi am explicat fenomenul restituirilor de epoci apuse şi mobilurile care animă pe reînscenatorii care contribuie la ele. Evenimentul a avut loc pe data de 27 septembrie, iar în după-amiaza următoare, pe 29 septembrie, am făcut o prezentare a lucrării mele *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc 1916–1919* (Ed. ICR, Bucureşti, 2014). Un public entuziast şi comunicativ a participat la toate aceste serate – în medie au fost prezente circa 80 de persoane, prea multe pentru spațiul în care se află sediul ICR de pe Str. Xiao Paifang 7 A, Galaxy Soho, Corpul A, districtul Dong Cheng într-o impozantă clădire modernă, proiectată de celebra arhitectă Zaha Hadid. În ultima seară, când am comentat lucrarea menționată şi bogata ei ilustrație, selectată din arhive şi muzee româneşti, în public am avut un competent interlocutor în persoana domnului Wang Tieshan, un mare prieten al României şi excelent cunoscător al limbii şi culturii noastre, fost consul general al Chinei la Constanța. În această deplasare am fost însoțit de patru membri ai Asociației „6 Dorobanți” care, îmbrăcați în uniforma de campanie a militarilor Marelui Război, au animat atmosfera cu o prezență vie a soldatului de la 1916–1917, captând interesul publicului şi dorința de a se fotografia cu noi.

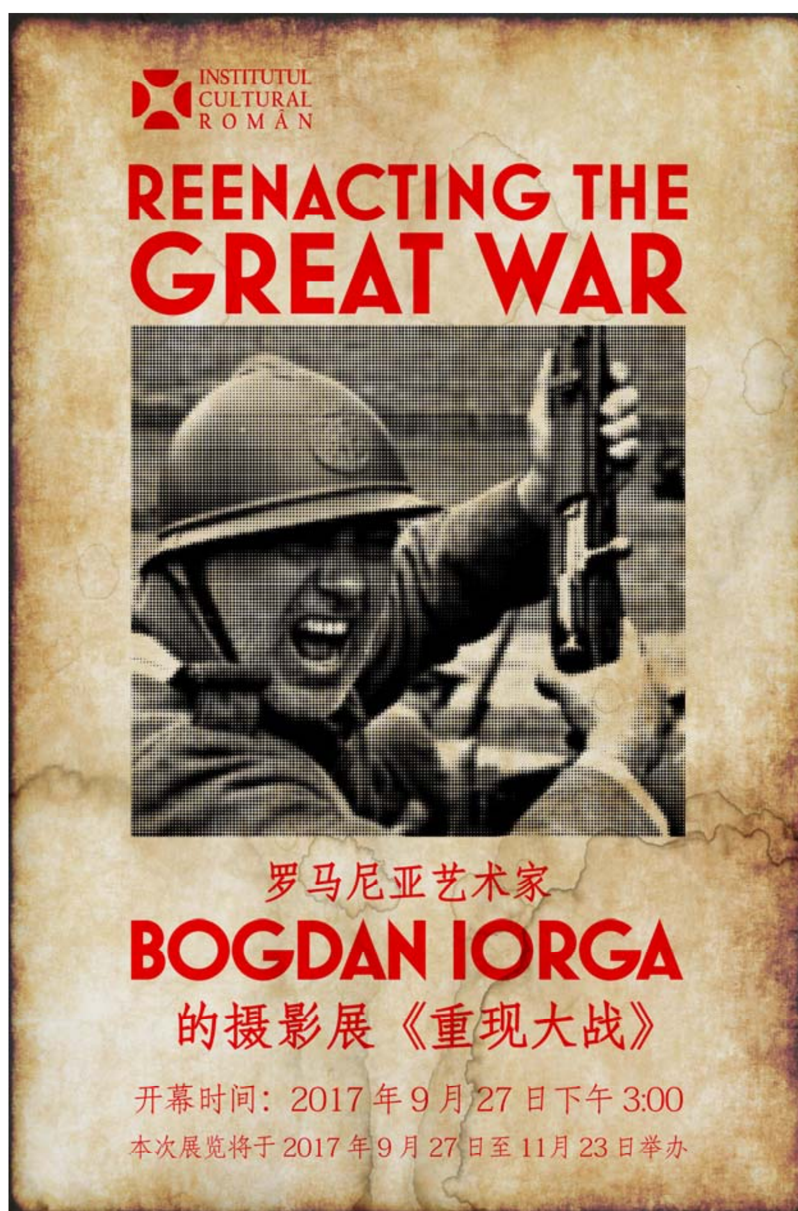


Fig. 1. Afişul expoziției de fotografie Bogdan Iorga.



Fig. 2. Publicul chinez entuziast la vernisajul expoziției.



Fig. 3. Membrii Asociației „6 Dorobanți” în expoziția de fotografie de la ICR Beijing.



Fig. 4. Prezentarea cărții *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc 1916–1919* (Ed. ICR, București, 2014).



Fig. 5. Membrii Asociației „6 Dorobanți” în fața ICR Beijing.

În timpul liber am vizitat Muzeul Național al Chinei, Palatul de Vară, Marele Zid şi Necropola împăraților din Dinastia Ming.

Deplasarea la Beijing a avut o mare însemnătate pentru relațiile culturale româno-chineze şi a inițiat publicul participant în tematica reînscenării istorice practicată în țara noastră.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Karel van Vlaanderen: Prinț-Regent–Artist*, Palatul Regal, Bruxelles, 22 iulie–3 septembrie 2017

La Palatul Regal din Bruxelles a fost organizată, în timpul verii lui 2017 – atunci când edificiul este deschis publicului – expoziția *Karel van Vlaanderen: Prinț-Regent–Artist* (Fig. 1). Dedicată unuia dintre membrii familiei regale dotat cu mult talent şi pasiune pentru artele plastice, manifestarea contura o personalitate puternică, prolixă, atrăgătoare, misterioasă, puțin controversată din punct de vedere politic, dar care şi-a spălat păcatele prin arta ce a slujit-o cu multă asiduitate.



Fig. 1. Afişul expoziției şi bustul prințului Charles.

Prințul Charles (1903–1983) – sau Karel în valonă – era al doilea fiu al regelui Albert I (1875–1934), şi fratele regelui Leopold al III-lea (1901–1983). Tatăl său fusese numit „regele soldat" de supuşii săi şi de întreaga Europă, pentru bărbăția şi hotărârea cu care luptase pentru apărarea țării sale în vremea Marelui Război, când trupele germane, decise a lovi în plin Franța, atacaseră mai întâi Belgia, sperând că aceasta va ceda foarte repede. Dar mica armată belgiană a rezistat, cu îndârjire, năvălitorilor, iar familia regală a dat un admirabil exemplu de dârzenie şi patriotism. În copilărie, Karel primise o educație princiară, conformă tuturor progeniturilor cu sânge albastru: studiase limbi străine, literatură, artele frumoase, arta militară – trăind din plin privațiunile şi ororile războiului, în pofida faptului că era vlăstar regal. Ca orice principe din acele vremuri, el avea mai multe nume decât muritorii de rând: Charles Théodore Henri Antoine Meinard de Saxa-Coburg-Gotha, Prinț de Belgia, Conte de Flandra.

În istorie sunt cunoscuți destui suverani cu aplicații în zona artelor: Ludovic al XIV-lea era un grațios balerin şi-şi impunea gustul şi ideile în scenografia spectacolelor ce se dădeau la curtea sa, Friedrich cel Mare era un pasionat şi talentat flautist, Rudolf al II-lea, marele colecționar de artă era, putem spune în termenii de azi, un priceput designer de interioare prin gustul cu care alegea operele ce-i decorau reşedința din Praga, Franz Joseph I şi fratele său, Maximilian I al Mexicului desenau cu uşurință şi cu plăcere în timpul liber, regina Elisabeta a României era poetă, dramaturgă, pictoriță, compozitoare şi excelentă interpretă la pian, orgă sau harpă iar, în zilele noastre, M.S. Regina Margrethe a II-a a Damenarcei este o plasticiană recunoscută pentru creațiile sale. Alăturarea acestor două calități de prinț şi plastician evocă şi câteva creații lirice de mare celebritate, precum operetele *Țar şi teslar* a lui Gustav Albert Lötzing şi *Prințul student* al lui Sigmund Romberger după piesa *Heidelbergul de altădată* de Wilhelm Meyer-Förster.

La maturitate, prințul Charles nu a scăpat de un nou conflict armat în care a devenit, prin forța lucrurilor, erou principal: când Belgia a fost din nou agresată de trupele Celui de-al Treilea Reich, pe 10 mai 1940, nu a putut opune rezistență şi după 18 zile, a depus armele. Charles era atunci colonel, ataşat la Cartierul General. Fratele său, regele Leopold al III-lea a fost deportat de ocupanți. Prințul Charles a rămas o vreme în Bruxelles, dar în 1944 s-a ascuns în Ardeni. Când, în acelaşi an, țara sa a fost eliberată, a devenit regent în absența fratelui care a revenit abia în 1950. În interval de 6 ani el a asigurat continuitatea vieții parlamentare a Belgiei, care era o monarhie constituțională. În tot acest interval, a purtat constant uniforma militară a rangului său de general locotenent, iar când a făcut o vizită în Africa, în Congo Belgian, a îmbrăcat o uniformă albă, de vară, şi pe cap a avut cască colonială, potrivită pentru temperaturile ridicate din acel ținut (Fig. 2). Ambele ținute erau expuse într-o vitrină.

După ce funcția sa de regent a luat sfârşit la întoarcerea din exil a fratelui mai mare, regele Leopold al III-lea, prințul Charles s-a retras în localitatea Raversijde, în preajma stațiunii Ostende de la malul mării. Acolo s-a dedicat exclusiv artei. L-a avut principal îndrumător pe pictorul Alfred Bastien care l-a îndemnat să îşi facă zilnic un autoportret. De aceea au rămas multe imagini în care sunt păstrate trăsăturile prințului-artist trasate în creion, cărbune, tuş, acuarelă, guaşă sau ulei. A fost atras în mod special de fizionomiile umane, fie de a sa, proprie, fie de a altora. Era un admirabil portretist psiholog care glisa de la studiul academic, individualizat până la exces şi schița sintetică până la sărăcia mijloacelor de expresie, rezumată la câteva linii. În 1955, când vizita Catalonia, a ajuns la Cadaques unde l-a întâlnit pe Salvador Dali, căruia s-a încumetat a-i trasa profilul, iar marele pictor suprarealist l-a apreciat şi l-a tratat cu mult spirit colegial. Împreună cu Bastien a abordat tema biblică a lui Adam şi a Evei pe care a tratat-o în mai multe variante şi tehnici. I-a plăcut şi peisajul, lucrând cu frenezie în *plein air*. Bastien s-a stabilit şi el în Raversijde, spre a fi mai aproape de princiarul său elev.

O vreme a locuit în Franța, la Paris sau Nisa, unde a întâlnit mulți artişti cu care s-a împrietenit. În ultimul oraş, perla Coastei de Azur, l-a cunoscut pe conaționalul Frans Masereel, pictor şi xilogravor, pe care l-a frecventat cu asiduitate. În 1974 a lucrat adesea în atelierul pictorului suprarealist belgian Paul Delvaux; pe spatele unora dintre picturile din acea vreme a scris „apreciat de Delvaux". Se împrietenise şi cu alți suprarealişti, precum Felix Labisse şi Leonor Fini, deşi el nu a fost contaminat de onirismul plastic al acestora. Mai degrabă a fost afectat, într-o perioadă, de abstracționism. Cu sinceritate, artistul princiar îşi explica acele evadări din realism:„Abstracțiunea vine la tine ca o pisică. Se bagă în tine. De câte ori sunt îmboldit să lucrez abstract nu ezit vreodată să reprezint ceea ce simt". Când lucra abstract pendula între sintaxa plastică a lui Kandinsky şi a lui Klee ori Miró.

Dar, pe lângă cei menționați, plasticieni „serioşi" după părerea amatorilor de artă, prințul Charles a fost apropiat şi de doi autori de benzi desenate – gen considerat minor până nu demult – anume, Hergé şi Edgar P. Jacobs.



Fig. 2. Uniforma de vară purtată în timpul călătoriei în Congo Belgian.

Un cuvânt trebuie spus despre semnăturile folosite de-a lungul carierei sale plastice. În tinerețe, pe lucrări, aşternea inițialele CT care veneau de la prenumele sale Charles Théodore sau simplu Ch. Alteori semna H. R. H., de la His Royal Highness (Înălțimea Sa Regală). Pentru scurt timp, în 1950, a folosit pseudonimul Eddie Sevar care era o anagramă a numelui localității în care trăia, Raversijde. Începând cu anul 1973 a semnat Karel van Vlaanderen (Carol de Flandra) creându-şi o siglă în care se împleteau inițialele K şi V încadrate de anul execuției picturii. Sub acest nume a expus de 25 de ori în ultimii săi 8 ani de viață (Fig. 3). Îşi lăsase barbă – care era de o nuanță blond roşcat – şi la vernisaje îmbrăca un costum din catifea roşie.



Fig. 3. Afişul unei expoziţii din 1980.



Fig. 4. Autoportret şi panseu al artistului.

După o viață de militar şi om de stat angajat în administrarea țării sale în vremuri de restrişte, pictura a venit ca o eliberare de toate convențiile politico-diplomatice şi ale protocolului riguros al curții. Prințul Charles s-a abandonat creației artistice şi a lăsat o operă pe care ar putea-o invidia chiar plasticienii profesionişti. În a doua parte a vieții s-a considerat doar pictor şi regreta ca trebuia să poarte încă povara sângelui albastru al naşterii sale, atunci când mărturisea: „Sunt un artist care are nefericirea de a fi prinț" (Fig. 4).

Adrian-Silvan Ionescu